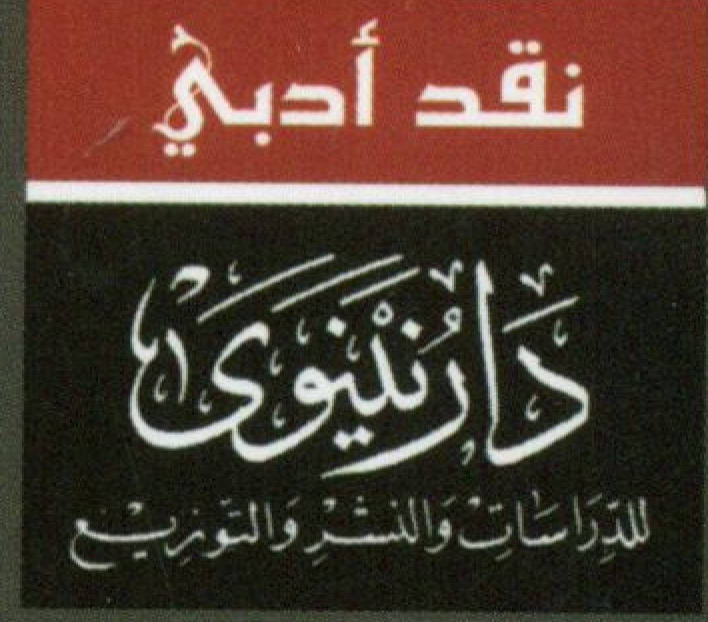
بيير بايارد

ماذا لو غيّرت

الأعمال الإبداعية مؤلّفيها

ترجمة: محمد أحمد صبح

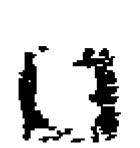
نقد أدبي



ماذا لو غيّرت الأعمال الأدبية والفنية مؤلّفيها؟

عنوان الكتـــاب: ماذا لو غيرت الأعمال الأدبية والفنية مؤلفيها
اســم المؤلــف: بيير بايارد
اســم المترجــم: محمد أحمد صبح
الموضــــــوع: نقد أدبي
عدد الصفحات: 148 ص
القيـــــــاس: 14.5 × 21.5 سم
الطبعــة الأولى: 1000 / 2015 م - 1436 هـ
ISBN: 978-9933-509-92-7



سورية - دمشق - ص ب 4650
تلفاكس: 2314511 11 963+
هاتــف: 2326985 11 963+
E-mail: info@ninawa.org - ninawa@scs-net.org
www.ninawa.org
 دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع
 Ayman ghazaly

---

العمليات الفنية:
التنضيد والتدقيق والإخراج والطباعة - القسم الفني: دار نينوى

بيير بايارد
Pierre Bayard

ماذا لو غيّرت الأعمال الأدبية والفنية مؤلّفيها؟

ترجمة
محمد أحمد صبح

العنوان الأصلي للكتاب

ET SI LES ŒUVRES CHANGEAIENT D'AUTEUR ?

LES ÉDITIONS DE MINUIT - 2010

بيير بايارد

ولد بيير بايارد في ١٩٥٤، وهو أستاذ للأدب الفرنسي في جامعة باريس ٨، ومحلّل نفسي، ألّف العديد من البحوث ومنها **كيف تتحدّث عن الكتب التي لم تقرأها**، الذي تُرجِم إلى أكثر من خمس وعشرين لغة.

حول صعوبة نسبة الأعمال الأدبيّة

توطئة

ثمة أسباب كثيرة لعدم ترك المؤلِّفين حيث هم، بل لتحويلهم، جزئياً أو كلياً، سأقتصر على ثلاثة منها.

السبب الأول يتمثَّل في أننا لا نعرف المؤلِّفين جيداً، وتبدو فكرة السعي بأي ثمن للبقاء مخلصين لهم وهمية. والجهل هذا واضح بالنسبة للذين لا نعرف عنهم شيئاً، أو للذين ليست لدينا عنهم إلا معلومات متناثرة، لأنهم عاشوا في أزمنة بعيدة.

لكنَّ هذا الجهل ليس أقل، إذا ما فكّرنا فيه، بالنسبة لمؤلِّفين لا تنقصنا المعلومات عن سيرتهم في الظاهر، فالكل يعلم، منذ دروس بروست وفاليري، إلى أي حدٍّ يختلف مبدع العمل غالباً عن الشخص الحقيقي الذي يمكننا أن نلتقيه في الحياة العادية.

وإذا ما كان لنا غالباً أن نعوِّض مؤلِّف العمل الأدبي العسير المنال بالشخص المادي الذي يختفي وراءه، فلمَ لا نتقدَّم خطوة أخرى ونستبدل به – ولكنْ بتحوّل مسؤولية هذا الفعل صراحة – مؤلِّفاً آخر، قد يبدو لنا لهذا السبب أو ذاك أكثر ملاءمة للعمل؟

❖

ولابد من قَدْرٍ قد يقلُّ أو يكثر من الخطأ لدى نسبة الأعمال إلى المؤلِّفين، لكنني أذهب أبعد من ذلك إذ أزعم أن فكرة الخطأ هذه، ليست سيئة بالضرورة في حدٍّ ذاتها، وأنها قد تحتوي على أشكال إيجابية. فكشوف علمية كثيرة – حسبنا تذكّر كريستوف كولومبوس – تحقَّقت لأن من قاموا بها أخطؤوا الاتجاه واكتشفوا، من دون قصد في الأصل، سبيلاً جديداً، ما كانت لديهم فكرة أو فرصة لفتحه من دون شك لو لم يخطئوا في البداية.

والخِطأ مهما كانت النتائج التي يفضي إليها، هو بالفعل وسيلة للخروج عن الطرق المألوفة، إذ يتيح الفرصة على كل حال – ولهذا

السبب وحده يستحق الثناء — لرؤية الأشياء بصورة أخرى وإظهار النصوص تحت ضوء مختلف عن ذلك الذي ألفناه.

وإذا كان للخطأ إمكان الاكتشاف، فذلك أنه يسمح بتغيير المثال، وهو الأكثر صعوبة عندما نفكّر فيما هو واقعي، فحينما نعدّل المؤلِّف جزئياً أو كلياً، نضع أنفسنا في الظروف النفسية لتلقّي العلاج الأدبي، كما يمكن لقرّاء زمن آخر أو بلد آخر أن يفعلوا، ويكون الخطأ المقصود هنا اسماً آخر للانفتاح العقلي.

❖

وثمّة طريقة ثالثة في تسويغ هذا التصرّف بالمؤلِّفين، مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالطريقتين السابقتين، تقوم في الواقع على الإقرار بأنها إبداع أصيل، ويمكن لهذا الإبداع أن يفيد النصوص بإبراز معانٍ غير منتظَرة، ما كانت لتظهر في ظروف أخرى.

والقول: إن هذه الممارسة ليست خطأً سعيداً فقط، بل إبداع يعني دفاعاً عن الحق في التخيل، فبما أنه لابد من قدر من التخيّل في حالة المؤلِّفين — إذ من المستحيل معرفتهم بعمق — لِمَ لا يعطي المرء نفسه حريّة أكثر، ولا يستمدّ كل المزايا الممكنة من هذا اللجوء إلى الخيال؟

ويبدو هذا الحق في التخيّل أكثر شرعيّة أيضاً عندما نقرّ بأن اللاشعور يلعب دوراً حاسماً في تلقّينا للأدب، وبأن النشاط التخيّلي، من هذا المنطلق، لا يشكّل ألبتّة جزءاً ثانوياً من القراءة، بل قوام العلاقة التي نقيمها مع الأعمال الأدبية.

ولا يمكن تقويم هذا التخيّل بصورة كافية في ضوء الإثراء الذي يضيفه إلى العمل، إلا أننا سنرى بفضل بعض الأمثلة على تعديلات جزئية أو كليّة للمؤلِّفين، أنّ مسعى كهذا سيفضي، من دون تغيير شيء في النص، إلى قراءات فريدة ما كان لها على الأرجح أن تتم من دون هذا الاستبدال.

❖

وهذا المشروع، بهذه الصيغة يندرج ضمن الامتداد الطبيعي للمشروع الذي أسهبت فيه في **كيف نحسّن الأعمال الأدبية الفاشلة؟**[1] فقد حاولتُ، في هذا البحث الأول، تبيان أنه من الممكن، من دون خيانة للمؤلّفين، تغيير بعض من نصوصهم التي لا تبدو منسجمة مع المستوى العام لمؤلّفاتهم.

فمحاولة تعديل المؤلّفين هذه المرّة تظهر كأنها التكملة الضرورية لهذا المسعى النقدي الذي من اللائق تسميته «نقد التحسين». إذ من الطبيعي، بعد إخضاع النصوص للتعديلات، تبنّي الموقف ذاته إزاء المؤلّفين أنفسهم.

والمثير للاستغراب هو أن هذا الميدان الفسيح لتحويل المؤلّفين لم يستكشف إلا قليلاً، فيما عدا استثناءات الأسماء المستعارة الشهيرة أو أكاذيب السِّيَر الذاتية التي تشكّل تصرفات معتادة للمؤلّفين فيما يخصهم، فإذا ما كان الكتّاب قد اتخذوا غالباً اسماً آخر، أو شخصية أخرى، فإن النقّاد بَدَوا أكثر حذراً ما إن يتعلّق الأمر بالإبداع في نسبة الأعمال الأدبية.

وذلك لأن مفهوم المؤلّف لا يزال محاطاً بهالة من الأسطورة والتحريم[٢]، ويسبب التعرّض له غالباً، لمن يجرؤ على هذه الممارسة وللقرّاء الذين يشهدون عليها، الشعور بذنب الانتهاك، وهو شعور مرتبط بتصوّر جامد للتاريخ الأدبي مضى زمنه، ويستحق إعادة التساؤل حوله.

❖

وثمّة مخطط منطقي يستخلص من هذه الملاحظات. سأذكّر في البداية، انطلاقاً من بعض الأمثلة الشهيرة عن الاستبدال مستمدة من تاريخ الأدب، إلى أي حدّ يخضع مفهوم المؤلّف للارتياب، وكم يقتضي هذا الحذر، قبل التحدّث عن خيانة فيما يتعلّق بهويته المفترَضة.

وسأتعرّض في القسم الثاني إلى التغييرات الجزئية التي من الممكن إجراؤها على الكتّاب — تغييرات قاموا بها هم أنفسهم إرادياً أحياناً —

---

1 - مينوي، ٢٠٠٠.

2 - الجدير بالذكر أنه إذا ما كان بارث أو فوكو، في نصوص شهيرة، شكّكا في مفهوم المؤلّف، لم تكن لدى أي منهما الجرأة ليستبدل بمؤلّفين، مؤلّفين آخرين.

بالتصرّف في المكوِّنات المختلفة لهويتهم، سعياً إلى إعطاء شخصيتهم وأعمالهم مزيداً من الدينامية.

وسأعرض في القسم الثالث التغييرات الأكثر عمقاً التي يُرغب في فرضها على الكتّاب، كاسراً نهائياً حاجز التحريم الذي يقضي بأن لكل عمل مبدعاً وحيداً، وعاملاً هذه المرة، بفضل تدخّل متزامن على كل مكونات هويتهم، على استبدال تام، قد يذهب حتى إلى تغيير الشخصيات.

سأبحث أخيراً، في القسم الأخير، نتائج هذه المقترحات على فروع أخرى للمعرفة كالفلسفة والتحليل النفسي والسينما والتصوير أو الموسيقا. وإذا ما كانت هذه التعديلات على المؤلِّفين قادرة على إثراء الأعمال الأدبية، فمن الممكن الحصول على فوائد مشابهة من تطبيقات أخرى في غير الأدب، من اللائق تفحصها من دون تحيّز.

❖

لهذا المشروع الذي يعرض في هذا البحث، والذي يتمثّل بتعديل المؤلِّفين جزئياً أو كلياً، نتائج لا يُستهان بها. إذ قد يجد الأدب بأجمعه والفن نفسيهما وقد تحوّلا في المستقبل، بينما تنفتح مجالات على سعتها للبحث العلمي، إذا ما قبلنا نهائياً الانتهاء من الصلة التي لا فكَاك منها التي تربط بين المؤلّف وعمله.

وسيكون من الممكن أخيراً دراسة **البحث عن الزمن الضائع*** لهنري جيمس، و**لاشارتروز دو بارم*** لفلوبير أو **الأخوة كارامازوف*** لنيتشه، مع ارتكاب أخطاء أكبر في الظاهر، على الصعيد التاريخي، من الأخطاء المكتشَفة بصورة عامة، ولكنّ بفوائد مهمة للأعمال الأدبية، التي لا يمكن لها إلا أن تستفيد، كما سنرى، من مثل هذه الرعاية.

---

* المؤلّفون الحقيقيون لهذه الأعمال هم، على التوالي: مارسيل بروست، ستاندال، دوستويفسكي.

الفصل الأول
الأوديسة
لكاتب إغريقي

قبل أن تبدأ في الكتابة، كل صباح، اعتادتْ الجلوس إلى النافذة لتأمّل البحر، البحر وخط الأفق حيث تنضم الأمواج إلى السماء حتى تختلط بها، وحيث البطل الذي كانت تتخيّل مغامراته، يلاحقه غضب الآلهة، كان هَامَ على وجهه طوال عشر سنين قبل الوصول إلى الجزيرة العائلية.

ذلك أن النصّ الذي كانت تحلم بكتابته لتروي مغامرات أوليس بعد سقوط طروادة، عندما شرع على الرغم من كل شيء في محاولة العودة إلى مسقط رأسه، لا يمكن له أن ينجح تماماً إذا لم تنعكس فيه الأماكن التي كانت تحب العيش فيها دائماً مع الجو الخاص الذي كان هَدْهَدَ طفولتها.

فكان على القارئ، إذن وهو يرافق أوليس لدى وصوله إلى إيتاك أن يرى بعين خياله ما كان تحت عينيها في هذه اللحظة، أي هذا الشاطئ المقوَّر بمنحدراته الصخرية المنخورة بالكهوف، وهذه الفتحة الضيقة التي كانت تحوّل الخليج الضيق إلى ما يشبه نهراً محصوراً يصعب على السفن كسفينة بطلها الولوج فيه إذا لم تكن تُقاد بيد خبيرة.

❖

لقد بسطت أمامها عدّة نصوص أدبية، بعضها لشعراء كانت تحبّهم بصورة خاصة، ولكنها كانت ترجع إلى **الإلياذة** وهي تكتب، غير قادرة على منع نفسها من قراءة بعض الأبيات بين الفينة والفينة، وكأنما لتتشرَّب مرة أخرى أسلوبها وتستعيد الانفعال الذي كان طغى عليها يوماً لدى لقائهما الأول.

لأن **الإلياذة** كانت نص حياتها، الذي يعطيها معناها. فهو الذي كان صَاحَب سنواتها الأولى، وكان أبواها يقرأانه لها في المساء. وهو الذي كانت هي وصديقاتها يستخدمن شخصياته أمثلة تُحتذى بها في ألعابهن الصبيانية على شاطئ الجزيرة، عندما كانت تتخذ دور باريس أو أخيل، بينما تتخذ أخرى دور هيلين أو كساندرا. وما كانت لتصير كاتبة من دون شك، لو لم تكتشف يوماً هذه **الإلياذة**.

وبلغ إعجابها بعمل هوميروس حداً لم تكن تستطيع منع نفسها معه من إدخال مقاطع من دون تغيير تقريباً في نصها الخاص، بل كانت تتفاجأ أحياناً باستعارة مقتطفات منها، وكأنما غدت سجينة لها من كثرة ما حفظت من أبياتها لترديدها أثناء نزهاتها.

❖

لأنه على الرغم مما كان يبدو على العمل من كمال في نظرها، فلم يكن سالماً من بعض العيوب. إذ ليس لجودة السرد التاريخي ولا لجمال الصور أن يخفيا حقيقة أن النص كتبه رجل، بكل ما يتضمّنه ذلك من اختزال في نظرها.

وبالفعل، فإن جزءاً مهماً من البشرية، الجزء الذي تنتمي إليه، لا يحتل مكانه اللائق به ولا يقوم إلا بوظيفة ثانوية. ولذا كانت تحلم بنص يكون للنساء فيه الدور الأول، وتبرز فيه خصالهن من لطف وعذوبة، بينما يُقدَّم الرجل بأسلوب أكثر انتقاداً، مع هذا التثاقل الذي يظهرونه غالباً في تسييرهم للأعمال وفي علاقاتهم مع الآخرين.

والحال أن هذا ما كانت تتصدّى له وهي تتابع **الإلياذة**: استعادة مكانة النساء في رواية تأسيس اليونان، مذكِّرة بالدور المهم الذي كان لهن دائماً، وبالطريقة – الأكثر تكتّماً، ولكنْ الأساسية – التي يسهمن بها، مع بقائهن في خلفية المشهد، في بناء المجتمعات وفي إبداع الأساطير التي تسندها.

ولأنها كانت مصمِّمة على الدفاع عن دور النساء هذا، من دون الاقتصار على إتمام حرب طروادة، كانت تجد في نفسها شيئاً فشيئاً القوة اللازمة لسرد تنقّلات أوليس في رحلته صوب إيتاك، وابتداع شخصيات نسائية بصدقية نوسيكا وسيرسيه أو بينيلوب، التي كانت تتشكّل وتحيا شيئاً فشيئاً تحت عينيها.

❖

وفكرة أن مغامرات أوليس لم يتخيّلها رجل بل امرأة، دافع عنها الكاتب صموئيل بتلر في نهاية القرن التاسع عشر في كتابه **مؤلّف الأوديسة**[1]. وهو الروائي البريطاني الشهير، مؤلِّف **إيروون، أو الجانب الآخر من الجبال** على وجه الخصوص، وكان متخصِّصاً لامعاً في الدراسات الإغريقية، اقترح ترجمته الخاصة لـ"**الإلياذة**" ولـ"**الأوديسة**"، ويعرف العالَم الإغريقي جيداً. والحجج التي اعتمد عليها لا يمكن دحضها بسهولة من دون مناقشة، لأنها ليست منافية للعقل تماماً.

يبدأ بتلر، بعد معلّقين آخرين، بملاحظة أن نبرتَي **الإلياذة والأوديسة** مختلفتان بصورة محسوسة، فإذا كان من المشروع تخيّل أنهما ليستا للمؤلِّف ذاته، لمَ الافتراض سلفاً بأن مؤلِّف **الأوديسة** رجل بالضرورة؟ ويذكِّر بتلر هؤلاء الذين قد يظنون بأن الكتابة القديمة وَقْفٌ على الرجال، بأنه على عكس الفكرة التي قد تكون لدينا، كانت العديد من الكاتبات موجودات في عصر هوميروس، معزِّزاً حجته بأسماء.

لكنَّ محاكمته تثير الاهتمام أكثر عندما يسجل، بعد آخرين، «أن **الإلياذة** تعطي الرجحان للرجل، بينما تعطيه **الأوديسة** للمرأة. ويدرس، انطلاقاً من أمثلة عديدة، الصورة الإيجابية للمرأة التي تبرز من **الأوديسة**، علاوة على الطريقة التي يلقي بها المؤلّف على الرجال نظرة أنثوية:

---

1 - **مؤلِّف الأوديسة**، في الإيكلوز دافال، ٢٠٠٩ (الطبعة الأولى: ١٨٩٧).

إن ﾑ الأوديسة من دون شك تغلّباً للمشاغل الأنثوية، ومعرفة أكثر اكتمالاً للموضوعات المتصلة بالمرأة عموماً، منها للموضوعات التي تنتمي لميدان الرجال غالباً.

ويشير إلى أنه على العكس مما يحدث ﾑ **الإلياذة**، فإن النساء ﾑ **الأوديسة** هنّ اللواتي يحمين الرجال، وهو تصوّر أمومي للعلاقات بين بني الإنسان يغري بنسبته إلى امرأة:

> يبدو مغزى القصة ﾑ كل الأوقات، أن الرجل لا يعرف إلا القليل من الأشياء والمؤكَّد أنه يتصرَّف بحماقة حتى بشأن ما يعرفه، إلا إذا كانت بقربه امرأة تقول له ما يجب أن يفعله. وما من مرة يسارع رجل لنجدة جمال أنثوي ﾑ ضيق؛ إذ العكس هو الذي يحدث دائماً.

وليس لنا أن نندهش من اكتشاف أن نوسيكا تحتل، من بين نساء **الأوديسة**، مكاناً مرموقاً، وترمز إلى كل الخصال – من العذوبة والذكاء والحساسية – التي ودّ المؤلف التعبير عنها، إلى الحدّ الذي يجعلنا نخمّن أن الأولى انعكاس للأخرى، ونكوّن فكرة فيها ما يكفي من الصحّة عن الكاتبة المجهولة بمشاهدة بطلتها وهي تعيش وتحب.

❖

ولا يقتصر بتلر على هذا. ولا يكتفي بمحاولة البرهنة، بحجج قوية، على أن مؤلِّف **الأوديسة** كان امرأة، بل يعمل بثبات، محلِّلاً الآثار التي تركتها ﾑ عملها، على وصف شخصيتها وحياتها.

كانت المؤلِّفة طبقاً لفكرته من جنسية صقليّة، وتسكن مدينة تاباني، حيث كانت تعيش ﾑ ذلك العصر جالية إغريقية. وهناك فقط، حسب البحوث الدقيقة التي قام بها ﾑ البحر المتوسط، هناك مكان يمكن أن يشبه جزيرة إيتاك. والحال أن جزيرة أوليس هي من الأماكن النادرة الموصوفة بدقة ﾑ **الأوديسة**، وكأنها كانت على الدوام تحت ناظرَي المؤلِّفة عندما كانت تكتب.

وعلى العكس من الرجل الناضج الذي يحلو لنا تخيّله أحياناً، كانت الكاتبة امرأة في مقتبل العمر قليلة الخبرة بشؤون الحب التي تصفها بشيء من الرعونة، كما لو أنها كانت غير ذات خبرة في المسألة. ولم تعرف من دون شك الحياة العاطفية، كما يظهر من جهلها أحياناً للحياة النفسية الذكورية.

وكانت لا تعلم إلا القليل عن مجموعة من تفصيلات الحياة المادية التي يعلمها الرجل تماماً. فهل لرجل، على سبيل المثال، كما يُلاحظ بتلر بخبث، أن يصف سفينة أوليس بأن لها دفّة في الطرفين؟

> إن النساء يعرفن أن الحصان يوضع أمام العربة، وبما أنهن عرفن أن الدفة توجِّه السفينة، فهن يَظنُنَّ — وقد لاحظت هذا أكثر من مرة — بأنها في مقدّم السفينة. ومن المرجح أن تكون مؤلِّفة الأوديسة نسيت في تلك اللحظة الطرف الذي تقع الدفة فيه، وفكّرت في هذا الأمر يوماً كاملاً، ولم تكن على استعداد للتفكير فيه يوم الغد، فوضعت إذن دفّة في كل طرف مع نيّة حذف الطرف غير المناسب؛ ثم نسيت أو إنها رأت ألا تشغل نفسها بأمر بمثل هذه التفاهة.

ويمكن الذهاب، طبقاً لبتلر، أبعد من ذلك، وتخيّل بعض العناصر حول أسرتها. فخطاب أوليس في النشيد التاسع الذي يرفض فيه إمكان المرء أن يكون سعيداً وهو بعيد عن أبيه وأمه، يبرهن من دون شك على الحب الذي كانت تكنّه لأبويها. ويمكن أيضاً افتراض أن إجراء المقارنة بين أوليس وبين قاضٍ جائع، يوحي بأننا أمام «ابنة قاضٍ كثيراً ما رأت أباها يعود إلى المنزل مُتعَباً وغاضباً لتأخره في المحكمة».

وحتى إلى ظروف عملها التي أعاد ترتيبها بشيء من الصدقية. فالكاتبة كانت تعمل وعلى الطاولة بقربها نسخة من **الإلياذة**، كما يشهد على ذلك أن بعض الأشعار من **الأوديسة** تبدو مستوحاة بتصرّف من الحكاية الأولى، كأن المؤلِّفة، ومن دون شعور منها، كانت أحياناً تنسخ مقتطفات من نص تحتفظ به دائماً في متناول يدها.

❖

وصموئيل بتلر بإطلاق خياله من عقَاله، يضع أصبعه على نقطة جوهرية، هي أن اختراع المؤلّف ليس مجرَّد سدٍ لفراغ تاريخي، بل هو في الوقت ذاته عمل إبداعي يستفيد منه النص بمجموعه.

صحيح أن إعادة قراءة **الأوديسة** بافتراض أنها كتبت من امرأة لن تفضي إلى نص مختلف كثيراً عن النص الذي اعتدنا على قراءته. لكنَّ إعادة قراءة موجَّهة هكذا تغني الإدراك، إذ تثير انتباه القارئ إلى مجموعة من الجوانب التي ما كانت لتدهش بالضرورة القارئ الذي يلتزم الفرضية التقليدية.

فكل ما يتعلّق بمنزلة المرأة في **الأوديسة**، لأول وهلة، يسترعي الانتباه، عندما نفترض أن امرأة هي التي كتبته. ولا ينكر أن الشخصيات الأنثوية تبدو فيها أكثر إيجابية من الشخصيات المذكَّرة بصفة عامة — حسبنا تذكّر طالبي الزواج، وفي المقابل، بنيلوب أو مُرضعة أوليس الوفية، أو ريكيليه –، وكأنما حرصت المؤلّفة على إعادة التوازن — بالنسبة إلى **الإلياذة** إلى التمثيل التقليدي للجنسين.

وإذا ما كان صحيحاً أيضاً وجود نساء سلبيات في **الأوديسة** — أو فضوليات على الأقل، مثل كاليبسو أو سيرسيه–، فإنهن يظهرن لنا تحت ضوء أقل عدائية ما إن نعلم أنهن موصوفات من واحدة من جنسهن تقمَّصتْهُنَّ جزئياً. وليس تحكّمهن القاهر بالرجل، عندئذ هو الذي يبرز من النصوص[1] بقدر عجزهن عن إبقائه بقربهن وعذابهن في الحب:

> كم تُثرن الشفقة، أيتها الآلهة الحسودة بيننا! أنتنّ اللواتي تأبين على الإلهات حق أن يصحبن إلى سريرهن، علناً، الإنسان الذي اختاره قلبهنّ رفيقاً في الحياة! [...] اليوم، هو دوري: إذ تحسدنني،

---

1 – ينسى القرّاء غالباً أنه إذا ما استبقت الأولى أو الأخرى أوليس، فإنهما يعتنيان به من بعد لمساعدته على بلوغ جزيرته.

أيتها الآلهة، على وجود رجل، مع أن هذا الرجل، أنا الذي أنقذته!
كان يطفو على خشبته، وقد تركه الجميع! فزوس ببرقه الأصفر،
كان صَعَقَ وشقَّ سفينته في عرض البحر الخمري!... بحارته
الشجعان جميعاً ماتوا. وعندما رمته الأمواج والرياح على هذا
الشاطئ، أنا الذي التقطته، وأطعمته، ووعدته بأن أجعله خالداً
وشاباً إلى الأبد... لكنّ سبق السيف العذل: فعندما يقرِّر زوس، أيُ
حيلة تتبقى لإله في السير عكسه أو الإفلات؟.. فليذهب، بما أن
زوسٍ يدفعه لإلقاء نفسه في البحر المجدب[1]!..

فهذا الاختلاف في المنظور، ليست له فقط آثار على التقويم العام للشخصيات، بل على الحساسية المتضمنة في الكتابة، بكيفية أكثر نعومة. وهكذا فكل النشيد السادس، المخصَّص للقاء أوليس ونوسيكا، يبدو محمولاً على صوت نسائي، سواء في وصفه لعالَم قوامه الاحترام والعناية بالآخر، أم في الطريقة التي ينتهكه بها الرجل بعنف، بسلوك يتصف بالجلافة والتهديد:

وظهر أوليس الإلهي من بين الأغصان. وكسرت يده القوية
غصناً جد مُورِق ستر به فحولته، ثم خرج من الغابة، كأسد
الجبال الذي يعتمد على قوته، ومضى، وعيناه تقدحان شرراً،
تحت المطر والرياح، ليُلقي بنفسه على الثيران والخرفان، أو
يجري مُجبراً الأيائل البرية حتى الأرض المسيّجة على مهاجمة
القطيع؛ فهو البطن الذي يتكلم. وكان أوليس في عريه يتقدَّم
صوب هاتيك الفتيات بشعورهن المقصَّبة: إذ إن الحاجة تدفعه...
ولما ظهرت لهن بشاعة هذا الجسد الذي أفسده البحر، كان
الفرار حتى أطراف الشاطئ. ولم تبقَ إلا ابنة ألكينوس: فقد

1 - كلام كاليبسو في **الأوديسة**، كتاب الجيب، ٢٠٠٩، ص١٧٧.

كانت أثينا تضع في قلبها هذه الجرأة، ولم تكن تسمح لأطرافها بالخوف، فواجهته واقفة...[1]

وكما يُظهر مشهد هذا اللقاء، فإنها تفصيلات الأسلوب والصور (يمكن للأسد أن يكون رمزاً للقوة، لكنه أيضاً، في مخيلة ضحيته، تمثيل للعنف والقسوة) التي يمكن لنا تحليلها بصورة مختلفة ما إن نقبل، على خلاف التقاليد الراسخة، بأنها يد أنثوية هي التي تمسك بالريشة.

❖

ومع أن حجج صموئيل بتلر مُقنعة أحياناً، إلا أنها تبدو أقل إقناعاً في أحيان أخرى. وهكذا يميل بتلر إلى الاعتقاد أن المرأة وحدها قادرة على فهم امرأة أخرى والتحدّث عنها بدقة.[2] وهو أمر مشكوك فيه، ومن جهة أخرى، تبدو هذه الحجج قابلة للعكس، على سبيل المثال عندما تعدُ قسوة العقوبات الواقعة على النساء الخاطئات دليلاً على تشدّد المؤلِّفة إزاء بنات جنسها.[3]

ولكنَّ السؤال عما إذا كان بتلر على حق أم لا – وهل مؤلِّف **الأوديسة** رجل أو امرأة؟ – وفيما إذا كانت حجته قائمة على أساس تاريخي، يفقد

---

1 – المصدر السابق.

2 – «إن المرء يفضِّل الكتابة عما يعرفه جيداً؛ وما يعرفه جيداً هو ما يكونه وما يشغله أكثر. وهذا يشمل طرق التفكير والطبع أكثر من الأفعال، وإذا ما كان الرجل يعتقد أن موضوع الدراسة الأكثر نبلاً للإنسانية هو الإنسان، فإن المرأة، بالقدر نفسه من اليقين، تعتقد أنه المرأة. وإذن، عندما تُوصف النساء بدقة وتعاطف في عمل ما، بينما يعامل الرجال فيه بصفة آلية، وأكثر سطحية، من الصائب، كما أرى الاستنتاج بأن الكاتب امرأة، والعكس يصدق على الرجل» (صموئيل بتلر، المصدر السابق ص١٠٩).

3 – «لم تُبد المؤلفة فقط معرفة أكثر سعة عندما يتعلّق الأمر بالنساء، لكنها لا تخفي بعض الغيرة على شرف جنسها، ومن ثمّ تبدو شديدة القسوة إزاء اللواتي دنسنه. فالأمهات يستطعن فعل ما يرون لأنهن لا يخضعن لقانون الإنسان الأخلاقي، لكنَّ امرأة خاطئة ينبغي أن تموت (المصدر نفسه ص١١٩)، لكنّ يمكن عكس هذه الحجة، واعتبار هذه القسوة تعبيراً لا شعورياً عن الكراهية التي يكنّها بعض الرجال للنساء.

في الواقع كثيراً من أهميته إذا قبلنا أن فرضيته لا تندرج ضمن العلم، ولا ينبغي عليها إذن أن تخضع لمعيار سعة العلم بمقدار **ما يكون كل اسم لمؤلِّف متخيَّلاً**.

ويمكن فهم هذه الصيغة حسب المعنى الظاهر، أي إن من المستحيل معرفة هوية هوميروس، إذ لا نعرف فقط أي شيء عنه، أو عنها، لكنَّ الفرضية الأكثر رجحاناً والأكثر رواجاً اليوم، هي أنه كان خلف **الإلياذة** **والأوديسة**، عدّة كتّاب تعاقبوا عليهما، وربما في عصور مختلفة. وضمن هذه الفرضية، لا يعود سؤال من هوميروس مطروحاً، لانعدام شخص ينبغي التعرّف إليه في نهاية البحث.

ولهذا فإن مقترح بتلر مثل غيره، لأن السؤال عن معرفة من هوميروس سيظلُّ إلى الأبد ضمن المشكوك فيه. وفي مثل هذه الدرجة من الجهل حول المؤلِّف، يصير من الصعب وضع تراتبية للمقترحات، وتقرير أيها الأكثر رجحاناً، وفكرة تفضيل المقترح الذي يضيف اليوم أكثر إلى قراءة النص ليست عقيمة.

❖

لكنَّ القول: إن هوميروس متخيَّل يمكن فهمه أيضاً بمعنى آخر، ليس متناقضاً مع الأول، أي **كل اسم لمؤلِّف هو رواية**. فباعتباره ليس مجرّد عبارة، يستدعي حوله مجموعة من الصور أو التمثّلات، سواء منها الشخصية أم الجمعية، تتوارد وتتداخل مع النص وتكيِّف قراءته.

ولاشك في أن من النادر أن ينتج هذا الاسم المتخيَّل رواية في مثل كمال الرواية التي اختلقها صموئيل بتلر، باعتبار أن عناصر الواقع التي نتوفر عليها بشأن عدد من المؤلِّفين تدفع إلى الحد من نصيب الإبداع، كما أن الكتّاب لا يلتقون دائماً كاتب سيرة ملهماً لكي يعيد اختراعهم. لكنَّ هذا النصيب من الخيال لا يغيب أبداً، ورواية بتلر – الذي لا يعدها هو نفسه كذلك – لا تقوم إلا بتسليط الضوء على عمل الخيال الذي يدفع إليه كل اسم لمؤلِّف بصفة طبيعية لدى القارئ.

فالمؤلِّف من خلال رنة صوت اسمه، وعناوين كتبه، ومن خلال الطُرَف الملتصقة بحياته، يمثل آلة تشعل الخيال وتفرز رواية حقيقية، أو عناصر متخيَّلة على الأقل، يزداد غناها وتنسيقها أو يقل حسب القرّاء والمساحة التي يمنحونها لقدرتهم على التخيّل.

وبعبارة أخرى، إن نصيب الإبداع الذي يتضمّنه نشاط القراءة لا يتوقف عند العمل الأدبي، بل يمتد إلى المؤلف الذي تشمله حركة الإبداع هذه. حتى إنه يمكننا القول: إن المؤلِّف يشكّل نوعاً ما جزءاً من العمل بل شخصية فيه، يكون خاضعاً مثلها لعمل القارئ في إعادة الكتابة.

وصموئيل بتلر، بمحاولته التصدّي لقوى النسيان، ولمحبته لامرأة خيالية، وسعيه لالتقاء مؤلِّف حقيقي لا يمكن بلوغه، يبني في الواقع شخصية جديدة، شخصية مؤلّف متخيَّل من الجنس الآخر، ولكنه بهذا الإبداع لا يقوم إلا بما يفعله خفية كل قارئ، يُؤخذ بالعمل، في الحلم والهذيان بصدد مؤلّفه، بإبرازه وجعله جلياً.

❖

ويدفع مقترح بتلر إلى التفكير بمفهوم غائب عن النظرية الأدبية، هو مفهوم **المؤلّف الخيالي**. فمن الواضح، من قراءته، وعلى الرغم من كل التعاطف الذي يمكن لعمله أن يبعثه، أننا لسنا هنا بإزاء دراسة موضوعها مؤلّف حقيقي، بل مؤلِّف مُختَلق جملة وتفصيلاً، يستحق منّا كل عناية، بشرط أن يكون منفصلاً بوضوح عن الأول.

لاشك في أن حالة هوميروس متطرفة إلى الحد الذي يتعلّق فيه أي مقترح بديل أيضاً بمؤلّف خيالي، يبقى أن مقدار التخيّل المستعمل ما إن نُدخل مؤلفاً في قراءة عمل ليس قليلاً ألبتة، وأننا بتمسكنا بفكرة أننا نعمل على مؤلِّفين حقيقيين، نخاطر بخداع أنفسنا حول قدرتنا في إعادة إحياء التاريخ وبفقدان الفوائد التي قد تأتي بها الروح الإبداعية والحلم لدى القراءة.

الفصل الثاني
هاملت
لإدوارد دو فير

من خلال إحدى الصور التي بقيت لنا عنه، المؤرَّخة في ١٥٧٥، يعطي إدوارد دو فير، كونت أكسفورد السابع عشر، على الرغم من صغر سنه — لم يكن عندئذ إلا في الخامسة والعشرين من عمره — انطباعاً بالجدية والصرامة، وكأنما كان شاعراً بخطورة المهمات التي تنتظره، وبالمصير الفريد الذي سيكون مصيره يوماً ما.

وجهه ضائع شيئاً ما بين سترة صفراء داكنة، تحتل الجزء الأكبر من اللوحة، وطوق قماشي أبيض يعطي الانطباع بأنه يخنقه، و"بيريه" أسود مزيّن بريشة صفراء، وتعبِّر ملامحه عن السكينة ولا شيء، وراء هذا الهدوء الظاهر، يبدو أنه يدلّ على الجنون، أو على الهيجان الإبداعي.

كيف يخمّن المرء أن وراء هذا الوجه المطمئن والمألوف، حيث لا تنظر العينان مباشرة إلى المشاهد، بل إلى نقطة تقع إلى يساره، يختفي مؤلّف التراجيديات كـ"**هاملت**" أو "**عطيل**"؟ فهل يجب أن نستنتج من هذا أن العبقرية قد تبقى هكذا محتجبة، من دون أن يخمّن المعاصرون وجودها، وراء الحياة الاجتماعية المعتادة؟

❖

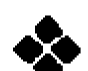
قبل أن يغدو الكاتب الدرامي الأكثر أهمية في التاريخ الأدبي، كانت لإدوارد دو فير حياة صاخبة، تبدو مقتبسة من رواية شعبية. إذ ولد في ١٥٥٠، وفقد والده في ١٥٦٢، فتزوجت أمه سريعاً بالمدعو شارل تيريل.

وقد أبدى مبكّراً استعدادات للدراسة بإشراف عدة علماء، ومنهم السير توماس سميث، الذي أتاح له الاستفادة من مكتبته العامرة، وخاله

آرثر غولدينغ، مترجم أوفيد الذي كان لكتابه **التحوّلات** أكبر الأثر في أعماله، وتابع دراساته العليا في كمبردج، وأقام مراراً في بلدان أوروبية عديدة، منها إيطاليا التي ستشكّل ميداناً لبعض مسرحياته.

في ١٥٧١، تزوَّج للمرة الأولى من فتاة وضيعة النسب في الخامسة عشرة من عمرها، هي آن سيسيل، وأنجب منها خمسة أطفال، لكنه لاقتناعه أنه لم يكن الأب لإحدى بنات آن، إليزابيت، يبتعد عن البلاط خمس سنوات، وبعد موت امرأته في ١٥٨٨، يتزوج ثانية من إليزابيت ترانتام، وهي سيدة من الحاشية المالكة، أنجب منها ولداً، هنري دو فير، كونت أكسفورد الثامن عشر.

شغل وظائف مختلفة في البلاط، منها وظيفتا وسيط مالي وضابط عسكري — يبدو أنه بهذه الصفة اشترك في معركة الأرمادا التي أسفرت عن تحطيم الأسطول الإسباني من الأسطول الإنكليزي. ولدى عودته من رحلة إلى أوروبا، أُسر من قراصنة وكاد يفقد حياته في المغامرة. وبعد إطلاق سراحه أخيراً، أُوقف وسُجن في ١٥٨١ لبضعة أشهر بسبب إنجابه طفلاً من علاقة غير شرعية مع سيدة أخرى من حاشية الملكة، ومات في ١٦٠٤ من سبب مجهول.[١]



ليس صحيحاً أن معرفة حياة المؤلِّفين، إذا ما استعملت بحصافة، لا تفيدنا بشيء حول أعمالهم وحول الطريقة التي يحسن بنا قراءتها بها، حتى نقترب أكثر ما يمكن من الجانب الذي تركوه منهم فيها وائتمنونا عليه نوعاً ما.

---

1 - عن حياة إدوارد دو فير، انظر «آكسفورد بيوغرافي» على موقع جمعية دو فير (/www.deversoriety.co.uk)

إذ نقدِّر بشكل أفضل، عندما نعرف أن شكسبير كان إدوارد دو فير، كونت أكسفورد السابع عشر، وليس ابناً لبقّال صغير في ستراتفورد يوبون آفون كما ظُنّ لوقت طويل، إلى أي حدٍ استطاعت حياته الصاخبة أن تؤثر في أعماله، وكم تحمل هذه الأعمال الآثار المؤلمة المحفورة عميقاً في هذه الحياة.

ويصدق هذا على مغامراته التي خاضها، وجعلته عدة مرات يعرف الحرب والسجن. وما من أحد أكثر منه، كان يعرف تقلّبات الحظ وهشاشة الأوضاع الأكثر أمناً، وهو الذي كان خلال وقت قصير تردَّد على البلاط، وعلى الزنازين الحقيرة. وقليل من رجال عصره كانوا ترحّلوا في أوروبا بقدر ما ترحّل، واكتسبوا مثل هذه المعرفة المباشرة للبلدان الأجنبية.

فتنوّع التجارب واختلاف الأوساط الاجتماعية التي اختلط بها بدءاً من البلاط، نجدهما أيضاً في مسرحياته، وتسمحان بفهم الدقة البالغة التي وُصف بها بلاط **هاملت**، أو وُصفت بها البورجوازية في **سيدات وندسور المرحات**، وبتقدير قصص المعارك العسكرية المتناثرة في التراجيديات الكبرى.

ومن المفيد أخيراً، أن يكون تحت تصرفنا بعض العناصر المحدَّدة حول حياة شكسبير العاطفية العاصفة إذا ما أردنا فهم نبرة بعض المسرحيات، وإدراك الألم الذي يتلو موت أب في **هاملت**، أو عذاب خيانة المرأة المحبوبة والذي ترويه **عطيل**.

❖

إن الفرضية التي يكون شكسبير طبقاً لها إدوارد دو فير، كونت أكسفورد السابع عشر، في الحقيقة، عُرضت من توماس لوني العام

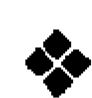
١٩٢٠ في كتاب عنوانه تعرُّف هوية شكسبير.[1] وهو يعتمد على مجموعة من الأسباب، منها ثقافة الكونت الواسعة، ومعرفته بالجيش وبالقانون، والنصوص التي نشرها باسمه وخاصة التشابه بين حياته وأعمال «شكسبير».

فمن غير المحتمل بالنسبة للوني، نظراً للثقافة الواسعة والمعرفة الدقيقة للبلدان الأجنبية اللتين تبرزان من أعمال شكسبير، أن يتطابق هذا الأخير مع رجل سترانفورد يوبون آفون، الذي لا شيء في تربيته أو في الأوساط التي خالطها كان يهيئه لكتابة هذه المسرحيات.

وفي المقابل، كل شيء في مسرح شكسبير يُذكّر بوجود أرستقراطية مثقَّفة، وبالرحالة الكبير الذي كانه إدوارد دو فير الذي لم يدَّعِ أبداً هذا الجزء من أعماله، وكتب مسرحياته الرئيسة تحت اسم مستعار، بسبب الوظائف العالية التي كان يشغلها في البلاط الذي كان، علاوة على ذلك، في خلاف معه.

والفرضية القائلة بأن شكسبير كان كونت أكسفورد ليست بالتأكيد إلا أحد المقترحات العديدة التي عُرضت على مر الأيام بصدد الهوية المثيرة للجدال للكاتب الغامض، وأكثرها شهرة تُنسب أعماله للفيلسوف فرانسيس باكون أو الكاتب المسرحي كريستوفر مارلو.

ولكنْ، حتى لو رفضت اليوم من شكسبيريين عديدين، فإن فرضية كاتب نبيل وواسع العلم، مألوف في البلاد ورحالة كبير، كانت ولا تزال تحتفظ بمناصرين عديدين، وأشهرهم من دون شك، سيغموند فرويد الذي دافع عنها بقوة حتى نهاية حياته، وخصّص لها كثيراً من الطاقة النفسية.



1 - ج. توماس لوني، تعرُّف شخصية شكسبير في إدوارد دو فير، كونت أكسفورد السابع عشر، فريدريك أ. ستوك، ١٩٢٠.

أولى فرويد في وقت مبكّر كثيراً من الاهتمام لشكسبير، وخاصة بسبب المكانة المؤسِّسة التي تحتلها **هاملت** في نظريته. ففي رسالته إلى فليس المؤرَّخة في ١٦ تشرين الأول / أكتوبر ١٨٩٧ التي يقترح فيها فرضية عقدة أوديب، لا يعتمد فقط على **أوديب ملكاً** لسوفوكليس، بل على المسرحية الأشهر لشكسبير، واضعاً هكذا الكاتب المسرحي الإنكليزي بصراحة ضمن ملهميه:

> لقد وجدت في نفسي، كما في أماكن أخرى، مشاعر حب إزاء أمي وغيرة إزاء أبي، وهي مشاعر، كما أعتقد، مشتركة لدى كل الأطفال الصغار، وحتى عندما لا تظهر مبكِّراً لدى الأطفال الذين أصيبوا بالهيستيريا[...]. وإذا كان الأمر كذلك، نفهم، على الرغم من كل الاعتراضات العقلانية التي تعارض الحتمية الصارمة، التأثير الأخاذ لـ"أوديب ملكاً". [...]
>
> لكنَّ فكرة خطرت على بالي: أفلا نجد في هاملت حوادث مماثلة؟ ومن دون التفكير في نوايا شكسبير الشعورية، أفترض أن حادثة حقيقية دفعت الشاعر إلى كتابة هذه الدراما، إذ سمح له لا شعوره الشخصي بفهم لا شعور بطله.[1]

ولا يتوقف تأمّل فرويد حول شكسبير عند هذا النص الافتتاحي، وسيواصل طوال حياته التفكير في السؤال المطروح ضمن هذه الرسالة، ففي **تفسير الأحلام** يطوّر من جديد فرضيته حول **أوديب ملكاً**، ويربط هذه المسرحية من جديد بمسرحية شكسبير، وكأنما كانتا، في فكره، مرتبطتين ارتباطاً وثيقاً.

ما الذي يمنعه إذن من أداء المهمة التي أوكلها له شبح أبيه؟ ينبغي الإقرار بأن طبيعة المهمة. يمكن لهاملت أن يتصرّف، لكنه

---

1 - **نشوء التحليل النفسي**، ب و ف، ١٩٧٩، ص١٩٨.

لا يستطيع الانتقام من رجل أبعد أباه، وأخذ مكانه لدى أمه، رجل حقّق رغبات طفولته المكبوتة.[1]

وإذا ما كانت **هاملت** المسرحية التي يهتم فرويد بها بصورة خاصة، ويرجع إليها بانتظام، فإن مجموع مسرحيات شكسبير، من **تاجر البندقية** حتى **ماكبث** و**الملك لير**، تمدّه بمعين لا ينضب من الإلهام. فليس من المدهش إذن أن يكون أعار انتباهاً كبيراً للمناقشات التي كانت تدور في العصر ذاته بإنكلترا بين المتخصّصين بشكسبير، ويكون اهتم بكتاب لوني.

وقد استعاد المحلل النفسي سيرج فيديرمان المراحل المختلفة التي مرّ بها فرويد قبل انحيازه نهائياً إلى الفرضية التي دافع لوني عنها، إذ اطلع فرويد على كتابه نحو ١٩٢٢، بعد عامين من ظهوره، ومنذ البداية تأثّر به بقوّة، وإرنست جونس، كاتب سيرته، يروي هذه الحماسة التي كانت تتملّكه عندما كان يحاول، بعد بضع سنوات، إقناع أصدقائه بصحّة الأطروحة الأكسفوردية:

> أتذكر اندهاشي إزاء الحماسة التي كان قادراً عليها في الثانية صباحاً عندما كان يناقش هذه المسألة. وبعد سنة أعاد قراءة كتاب لوني، وهذه المرة أعلن أنه مقتنع عملياً باستنتاجاته. والسنة التالية، في ١٩٢٨، طلب مني أن أقوم على الفور بتحقيق معمّق حول الموضوع أملاً في أن يقودنا إلى استنتاجات تحليلية نفسية تتعلّق بشخصية المؤلّف. فاستعرضت المواد ووجّهت له رسالة نقدية، عارضها بقوّة، لقد أصيب بخيبة أمل من الاستقبال البارد الذي لاقيت به هذه الأطروحة الجديدة.[2]

---

1 - **تفسير الأحلام**، ب و ف، ١٩٧٦، ص٢٣١.

2 - سيرج فيديرمان، **السماوي وما تحت القمر**، ب. و. ف، ١٩٧٧، ص١٧٥.

ولم يثبط استقبال أصدقاء فرويد همّته، إذ واصل دفاعه عن هذه الأطروحة، وأعلن علناً قبولها لدى حصوله على جائزة غوته[1]، ويضيف في السنة ذاتها، إلى الطبعة الثامنة من **تفسير الأحلام**، في نهاية تعليقه حول **هاملت** ملاحظة يوضح فيها أنه «توقف عن الاعتقاد أن مؤلّف أعمال شكسبير كان رجل ستراتفورد»[٢].

ويعدِّل فرويد أيضاً، من دون أن يلقي بالاً للانتقادات، بالتوافق مع الأطروحة الأكسفوردية، ملاحظة تتصل بسيرته الذاتية، مثيراً مخاوف مترجمه الإنكليزي، من العواقب التي قد يفضي إليها إعجابه الشديد بأطروحات مؤلِّف إنكليزي معنى اسمه (لوني)[٣] «معتوه» بالفرنسية، على سمعته العالمية.

وهذا الوفاء للأطروحة الأكسفوردية «جعل ج. توماس لوني يبعث له بكلمة ترحيب وديّة عندما غادر فيينا في ١٩٣٨ لاجئاً إلى إنكلترا. وقد ردّ فرويد عليه قائلاً: إن قناعته المتعلّقة بهويّة شكسبير ترجع إلى كتابه المرموق»[٤].

❖

ما الذي دفع فرويد إلى القبول بقناعة كهذه لأطروحة لوني، وتفضيل الفرضية التي تجعل من شكسبير أرستقراطياً مثقفاً كبيراً، على تلك التي تقول بأنه ابن بقّال صغير من ستراتفورد، والنضال بمثل هذه المثابرة حتى يُعترف بها؟

فوراء بحثه عن الهوية الحقيقية لشكسبير، تكمن مسألة **هاملت** بوضوح من جديد، إذا ما تذكّرنا عدد المرّات التي ذُكرت في أعماله،

---

1 - المصدر نفسه، ص١٧٦ .

2 - **تفسير الأحلام** ص٢٣٢ .

3 - سيرج فيديرمان، ص١٧٧ .

4 - المصدر نفسه، ص١٧٧ .

باعتبارها تعرض عقدة أوديب، التي يريد فرويد إظهار مكانتها البارزة في الثقافة، كنواة منظِّمة للحياة النفسية فيما يتعلق بالإنتاج الفني.

إلا أنه حتى تستطيع **هاملت** القيام بدور تأسيسي، من المفضّل ألا تظهر عقدة أوديب فيها كعقدة روائية ظرفية، بل كالقلب الخفي للمسرحية، ومركزها اللاشعوري، والأمر المثالي إذن، من الوجهة النظرية، هو وجود صلة جد قوية، لاشك فيها، بين هذه المسرحية ومؤلّفها.

وإذا كنّا لا نكاد نعلم شيئاً عن شكسبير ستراتفورد، فنحن نعلم بصورة كافية، في المقابل، سيرة إدوارد دو فير، ومن قبيل المصادفة، وهو غير مأمول، أن يفقد أباه وهو طفل، علاوة على أن أمه، مثل أم هاملت، تسارع إلى الزواج ثانية بعد الوفاة.

> إن اسم شكسبير ليس على الأرجح إلا اسماً مستعاراً يتوارى خلفه مجهول عظيم. فإدوارد دو فير، كونت أكسفورد، الذي يعدّ مؤلِّفاً لأعمال شكسبير، كان فقد في طفولته أباً يحبه ويُعجب به، وانفصل عن أمه التي تزوجت ثانية بُعيد ترمّلها.[١]

فلا يقتصر الأمر على عقد الصلة بين الحياة والعمل، بل إن عقدة أوديب حاضرة بجلاء في الحالتين، إذ تأتي المسرحية هكذا لتضمن هوية شكسبير في الوقت الذي تبرهن النسبة إلى ادوارد دو فير على أهمية الاكتشاف الفرويدي، كما يكتب سيرج فيديرمان:

> ما الأسباب التي مالت بفرويد إلى تفضيل الأطروحة الأكسفوردية؟ في حالة شكسبير لم نكن نعلم أي شيء عن الأم، وليس الشيء الكثير عن الأب فيما عدا، [ربما] أنه مات قُبيل أن

---

1 - **ملخص التحليل النفسي**، ب و ف، ١٩٧٨، ص٦٣.

يكتب شكسبير مسرحيته، وفي حالة هاملت، حيث تقوم الأم بدور مهم، يغدو كونت أكسفورد مفضّلاً.[1]

وهكذا يستبدل فرويد بشكسبير الحقيقي، المستحيل العثور عليه إلى الأبد، الشكسبير الخيالي الذي يخدم جزئياً تخيلاته، كما فعلت مؤلِّفة **الأوديسة** مع تخيلات بتلر، لكنه يدعم على وجه الخصوص اهتماماته النظرية. وبعد هذا، يتصرّف كأغلبية النقاد الأدبيين عندما يقرؤون نصاً، إذ يستبدل المؤلف الواقعي بمؤلف خيالي، يشكّل نتاجاً لأحلامه ولهاجسه في التنظير.

إن «شكسبير» الذي يناصره فرويد هو متخيَّل خالص، مثلما كانت المؤلِّفة الصقلية التي اخترعها بتلر، ولكنْ بصفة مختلفة نوعاً ما. فما يهم فرويد ليس الشخص الحقيقي، الذي كان بتلر يحلم بالعثور عليه وهو يعبُرُ العصور، بقدر ما كان ذلك الكائن المبدع الكامن في هذا الشخص الحقيقي خفية عن الجميع، وقوة اللاشعور في غمرة نشاطه المبدع.

❖

وما تظهره، في الواقع، قصة العلاقة بين فرويد وشكسبير، هو أننا عندما نلفظ اسم مؤلِّف قائلين «شكسبير» على سبيل المثال، فإننا نشير إلى ثلاثة مراجع متمايزة، تتراكب وتتداخل أحياناً داخل الجملة نفسها.

هناك أولاً شكسبير الأول، وهو الشخص المتجسّد الذي يمكن تحديده تاريخياً والذي كتب وحده أو مع آخرين، المسرحيات التي نقرؤها أو نراها تمثَّل، والأمر يتعلّق هنا بـ"**المؤلّف الحقيقي**"، الذي عاش في عصر ما، هذا المؤلّف الذي يحلم صموئيل بتلر، على سبيل

1 - سيرج فيديرمان، المصدر السابق، ص١٧٩.

المثال، بالعثور عليه، عندما يبيّن أن بعض المقاطع في **الأوديسة** ما كان لها أن تكتب إلا من قبل امرأة.

إلى هذه الصورة للمؤلِّف الحقيقي، جاء النقد الأدبي ليضيف، مستنداً على وجه الخصوص إلى دروس بروست وفاليري، صورة أخرى، هي صورة الأنا الداخلي أو العميق، وشكسبير المبدع هذا – الذي يمكن أن ندعوه **المؤلِّف الداخلي** – هو الذي يحاول فرويد الإحاطة بوجوده ونشاطه، ساعياً إلى تبيّن آثاره في لا شعور أعماله.

إن هذا التمييز بين المؤلّف الحقيقي والمؤلّف الداخلي يشكّل أحد مكتسبات النقد الحديث الكبرى. ويجد توضيحه الروائي، في هذا المشهد الشهير من **البحث عن الزمن الضائع** حيث نرى الراوي وهو يلتقي الكاتب الكبير بيرغوت، لا يتوصَّل إلى المطابقة بين المؤلف القصصي الذي كان يقرأ أعماله بإعجاب، وبين الشخص الحقيقي ذي المظهر العادي الواقع الآن تحت ناظريه.

لكنَّ هذا النموذج ذا القطبين، الملائم تماماً، يضع جانباً، واقع أن المؤلّف الحقيقي كالمؤلّف الداخلي، لا يمكن النفاذ إليهما، لأنهما من نتاج القارئ والعصر الذي ينتمي إليه، وشواغله وأطره العقلية. ففرويد معني إذن بصورة ثالثة، إذ لعدم النفاذ إلى المؤلِّف الحقيقي وإلى المؤلِّف الداخلي، يبني **مؤلِّفاً خيالياً**، بالطريقة ذاتها التي كان صموئيل بتلر يختلق كاتبة متخيَّلة.

والحال أن الجمل تنزلق بين هذه الصور الثلاث لشكسبير، ويتم الخلط بين الإنسان والمبدع، وبين الصورة المبنيّة التي نرى من خلالها هذا أو ذاك. وهذا المؤلّف الخيالي الحاضر دائماً الذي تجتمع فيه كل الصور والتخيّلات التي يمكن لنا أن نكوِّنها حول مؤلّف، يمنعنا من نفاذ حقيقي إلى المؤلّف، ومما هو أكثر خطورة، إلى أعماله.

❖

هذا الخلط المنتظم بين المؤلّف الحقيقي والمؤلّف الداخلي والمؤلّف الخيالي يبيّن إلى أي حدّ يعمل اسم المؤلّف، إذ يدور مثلما يدعوه كريبك «مؤشراً جامداً»[1]، على تجميد تمثّلات الإبداع وتمثّلات الإدراك في آن معاً.

وعندما نقول: إن «شكسبير» كتب **هاملت** فليس المقصود هو الشخص الحقيقي الذي يستحيل العثور عليه، أو أيضاً هذا المؤلّف الداخلي الغامض، بل هو مؤلّف خيالي نصنعه من مسرحياته والتمثّلات التي تدور حولها. فشكسبير، بالفعل، ليس اسم علم بقدر ما هو كناية يوضح شرحها سريعاً أنها ترجع إلى المؤلّف الخيالي، أو إلى مجموعة كاملة من الصور التقريبية للمؤلّف الحقيقي، إذا شئنا.

ويجري الأمر نفسه عندما نقول: إننا نقرأ مسرحية لـ«شكسبير». إذ إن ما نكتسبه من معرفة في الوقت ذاته، هو نص مع مجموع التمثلات التي نقرنها بالمؤلّف، وحسبنا للاقتناع بهذا، ملاحظة أننا لا نقرأ بالكيفية ذاتها عملاً أو لا نشاهد بالكيفيّة ذاتها لوحة حسب أهمية المبدع اللتين تُنسبان إليه، حتى حينما لا يكون المؤلّف الحقيقي ولا المؤلّف الداخلي قد تغيّرا.

وإذا ما كان اسم المؤلف يُجمد، فذلك لأنه يمنع الرؤية، أو يسهم في نسيان أننا في الواقع، بقراءة المؤلِّفين والتحدث عنهم، بإزاء مجموعة متحرِّكة من التمثلات، تتدخل فيها عناصر آتية من سنوات الدراسة، والأعمال الأخرى للمؤلف ذاته التي اطلعنا عليها، علاوة على أحلام اليقظة التي نستغرق فيها حول أسمائهم.

والحال أن هذه الصور التي بتجمّعها تكوِّن شخصية المؤلّف الخيالي ليست حيادية أبداً لدى اطلاعنا على النص، لأنها تتدخل على الدوام في

1 - ساول كريبك، **منطق أسماء العلم**، مينوي، ١٩٨٢.

عمليـة القـراءة، وتخـتلط اختلاطاً حميمياً بالعمل الـذي تـصير جـزءاً لا يتجزأً منه.

❖

إن حل لغز اسم المؤلف هو إذن شرط مسبق لقراءة متجدِّدة للأعمال الأدبيـة الكبرى يسمح بمقاربتها بطريقـة تختلـف عمّـا كانـت عليـه حتـى الآن.

وهـذا الحـل ممكـن مـا إن نعـي بـأن اسـتبدال مؤلِّـف بـآخر لا يعـني تعـويض مؤلـف خيـالي بمؤلّـف حقيقـي، **بـل اسـتبدال مؤلّـف خيـالي بمؤلّف خيالي آخر**، أملاً في التدخّل، ليس في النص المادي نفسه، وإنمـا في هذا الجزء المتحرّك من أحلام اليقظة الذي يصاحب القـراءة ويُسمى المؤلف.

الفصل الثالث

دوم جوان

لبيير كورنيل*

عندما يكتب كورنيل **دوم جوان** في ١٦٦٥، كانت خلفه أغلبية تراجيدياته الكبرى. **لوسيد** ترجع إلى ١٦٣٦، **هوراس** إلى ١٦٤٠، **سينّا** إلى ١٦٤١، **بوليوكت** إلى ١٦٤٢، وهي مسرحيات تَعقُبُها مجموعة من التراجيديات الأقل شهرة مثل **هيراكليوس** أو **نيكوميد**، ويتبع فاصل **دوم جوان** تراجيديات أخرى مثل **أتيلا** في ١٦٦٧ أو **تيت وبيرينيس** في ١٦٧٠.

وقد تتملّكنا عندئذ الدهشة من هذا الاختيار لعقدة أقل تاريخية وأقل درامية من السابق. ولكنَّ هذا قد يعني نسيان أن كورنيل كان بدأ حياته الأدبية بمسرحيات أكثر خفة مثل **الساحة الملكية** أو **الوَهم الهزلي**، وأنه لم يتخلّ حقاً أبداً عن نوع الكوميديا. ونسيان أن **دوم جوان** إذا ما كانت تتضمن مشاهد هزلية، فهي أيضاً وقبل كل شيء، كأغلبية أعمال كورنيل الأخرى، وكما تظهرها الخاتمة، تراجيديا.

ذلك أن دوم جوان، إذا لم ينخرط في مشهد عسكري أو سياسي، لديه كل صفات البطل الكورنيلي، ولاسيما طبعه بأجمعه. صحيح أن تصميمه ليس موضوعاً هنا في خدمة قضية جماعية، لكنَّ ثبات هذا التصميم يسمح له بتجاوز كل العقبات، كما هي العادة غالباً لدى كورنيل.

ويقترن هذا التصميم بميزة أخرى للبطل الكورنيلي هي الشجاعة. يمكن لنا بالتأكيد افتقاد الاختيارات الوجودية والأخلاقية لشخصية تخصِّص كل طاقتها لمتعتها الخاصة. إلا أنه ليس بوسعنا أن ننكر عليه

* – المتعارف عليه نسبة مسرحية **دون جوان** لموليير. (المترجم).

إقداماً قتالياً ما إن يتعلّق الأمر بالدفاع عن النهج السلوكي الذي عزم عليه إزاء الجميع وضد كل شيء.

وتتبدى شجاعة دوم جوان أولاً عند لقائه إخوة إلفيرا – المرأة التي تخلّى عنها – وهم يبحثون عن خادع أختهم. وتقتضي المصادفة أن ينقذ أحدهم، وهو الدوم كارلوس، الذي هاجمه بعض اللصوص، وعوضاً عن السعي إلى الهرب، بعد أن تعرّف إلى هوية دوم كارلوس، لا يتردّد في تحدّيه إذ يعده بلقائه في مبارزة منفردة عندما يشاء.

ولكنّ شجاعة دوم جوان تبدو أكثر جلاء في علاقاته مع القائد. ففي الوقت الذي أنذر بأن انتهاكه للممنوعات سيودي به إلى الموت، لا يعدل أبداً عن الطريق الذي اختطّه لنفسه، وعلى غرار رودريغ أو هوراس، يواصل تحدّيه لخصمه على الرغم من كل شيء، بالتصميم نفسه الذي أبداه لأبيه قبل قليل:

دوم جوان: أهو طيف، شبح، أم شيطان، أريد أن أرى ما هو.

يغيّر الطيف من شكله، ويمثّل الزمن ومنجله الكبير بيده

ساغاناريل: يا للسماء! أترى، سيدي، تغيير الشكل هذا؟

دوم جوان: كلا، كلا، لا شيء يُدخل إلى قلبي الخوف، وأريد أن أختبر بسيفي إذا ما كان جسماً أو روحاً.

يطير الطيف في الوقت الذي أراد دوم جوان ضربه

ساغاناريل: آه، يا سيدي، أذعن لمثل هذه الأدلة، وألقِ بنفسك سريعاً إلى التوبة.

دوم جوان: كلا، كلا، لن يُقال أبداً مهما حدث، أنني قادر على التوبة.[1]

وباعتبار دوم جوان الصورة المعاكسة أخلاقياً للأبطال الكورنيليين التقليديين، فهو يجسّد الصنو القاتم للسيد وهوراس ولبوليوكت على

---

1 – دوم جوان، الفصل الخامس، المشهد الخامس.

وجه الخصوص، الذي يبدو أنه يشكّل معه توازياً، ولكنه يشترك معهم في خصال عديدة، ويندرج بهذه الصفة ضمن سلالة هذه الشخصيات الراسخة التي أفضت عن حق إلى شهرة مسرح كورنيل.

❖

لنا أن نندهش بالتأكيد لعدم عثورنا في دوم جوان على هذا الوضع الكورنيلي المتميز القائم على الصراع الداخلي، حيث نرى البطل يتردَّد بين واجبات متناقضة تُفرض عليه بالقوة، وتُزعزع ثباته لحين، فلا شيء من هذا هنا، في الظاهر، لأن دوم جوان لا يلقي بالاً، من بداية المسرحية حتى نهايتها، إلى كل المقترحات التي تتوجه إليه لتغيير حياته.

والحال أن القراءة غير المتأنِّية للمسرحية هي التي تمنعنا من رؤية إلى أي حد الصراع الداخلي على العكس حاضر، ولكنه صراع قام كورنيل هذه المرة بتوزيعه بين عدة شخصيات لتعزيز مداه. إذ إنها مجموعة من الشخصيات الثانوية التي تجد نفسها موزَّعة بنقاشات داخلية، شاهدة بهذا على رسوخ هذه المسألة في المسرحية.

فيجري الأمر هكذا أولاً، مع صنو دوم جوان، ساغاناريل، المعارِض لأفكار وطريقة حياة سيده، ولكنه ملزم مع ذلك باتّباعه وبمساعدته. إذ يجد نفسه موزَّعاً من دون هوادة حتى التمزّق، بالقطيعة بين ما يراه حقاً وبين ما هو مُلزم بفعله إزاء ضميره:

دوم جوان: ماذا لديكَ لتقوله في هذا؟

ساغاناريل: يا إلهي! أريد أن أقول...، لا أعرف ما أقول؛ لأنكَ تدير الأمور بطريقة، يبدو أن لديكَ الحق؛ ومع ذلك، صحيح أن ليس لديكَ حق. لقد كانت لدي أجمل أفكار العالَم، وخطاباتك شوّشت عليّ كل ذلك. اترك الأمر: سأضع مرة أخرى أفكاري كتابة لأتناقش معك.[1]

---

1 - المصدر نفسه، الفصل الأول، المشهد الثاني.

لكنَّ ساغاناريل ليس الشخصية الوحيدة في المسرحية التي يقسمها الصراع الداخلي، فالوضع الذي يجد أخ إلفيرا، دوم كارلوس، نفسه فيه – مُجبراً على تعقّب ومحاولة قتل الرجل الذي أغوى أخته، لكنه أنقذ حياته أيضاً – كورنيلي بامتياز، لأنه يفرض عليه الاختيار بين أوامر متناقضة، يستحيل عليه تنفيذها في وقت واحد:

دوم جوان: إنني مرتبط بالدوم جوان، فلا يستطيع القتال من دون أن أقاتل أيضاً؛ ولكنني مسؤول عنه كما إنني مسؤول عن نفسي، وما عليكَ إلا أن تقول متى تريد أن يظهر ويستجيب لرغبتك.

دوم كارلوس: يا لقسوة مصيري! هل يجب أن أكون مديناً لك بحياتي، وأن يكون دوم جوان من أصدقائك؟[1]

ويصل الأمر حتى إلى شخصية الشحاذ الذي يتنازعه إيمانه وحاجته للمال، وينتمي هو أيضاً إلى هذه المجموعة، إذ يجسِّد بكيفية شبه رمزية هذا الشكل من الصراع الداخلي، لكنه من دون شك، وعلى العكس من ساغاناريل ومن شقيق إلفيرا، لا يتردد أبداً، ويظلّ ثابتاً إزاء المقترحات التي تُقدَّم إليه، ولكنَّ القرار الشخصي الذي يعطيه للصراع لا يُزيل مع ذلك هذا الصراع الذي يبتهج دوم جوان بمواجهته.

لِمَ كل هذه المآزق في هذه المسرحية؟ يمكن لنا أن نفترض أن اختيار كورنيل هذا في إبعاد النقاشات عن المركز بتوزيعها على شخصيات أخرى هو نتيجة لقراره بناء بطل لا شائبة فيه، لا يتطرّق الشك إلى نفسه أبداً. وقد يُودي به هذا التفرّد إلى سوء العاقبة على الصعيد الدرامي، ويجعل منه شخصية تافهة نتيجة لتصلّبه. لكنَّ التردّد المتكرّر لدى من يصادفهم يسمح بأنسنته، فكل واحد، بالفعل، لديه تساؤل حول طبيعة دوم جوان العميقة، عندما يسأل نفسه عما إذا كان سيئاً في جوهره، مفضياً بهذا إلى جعله أقرب إلينا.

---

1 – المصدر نفسه، الفصل الثالث، المشهد الثالث.

فالجدير بالملاحظة أن لكل هذه الصراعات المحصورة موضوعاً واحداً هو دوم جوان وقدرته، على الرغم مما يظهر، على فعل الخير. إذ يتردّد ساغاناريل في تركه لأنه يعترف له بمزايا، ويواجه شقيق إلفيرا شجاعته وقدرته على التضحية بحياته لإنقاذ الآخرين، والشحاذ يتساءل عن حدود الكرم لدى الفاسق. وهكذا فكل واحد من مخاطَبيه المتعاقبين، لعدم توصّله إلى زعزعة دوم جوان، ينطوي على تساؤلات تثيرها شخصية دوم جوان فيه، ويجعله يجسّد بهذه الأسئلة الفريدة، جانباً غير مرئي من ثنائيته.

❖

وفي ١٩١٩، نشر بيير لويس مقالاً عنوانه «موليير هو تحفة أدبية لكورنيل» في المجلة الأدبية **كوميديا** قام فيه، انطلاقاً من تحليل دقيق لأشعار كورنيل، بتبيان أن أغلبية مسرحيات موليير المهمة كانت كُتبت في الواقع من كورنيل الذي كان، بعبارة أكثر صراحة، كاتبه الأجير.

ويعتمد أنصار هذه الأطروحة على مجموعة شواهد، في نظرهم، متوافقة. فهم يلاحظون هكذا أن موليير لم يترك عند موته أي مخطوطة، وأنه – حسب الأسطورة الشائعة بشأنه – بلغ الأربعين قبل أن يغدو فجأة كاتباً ممتازاً، كما كان تعاونه مع كورنيل أمراً معروفاً في ذلك العصر، إذ كان هذا نظم مسرحية **بسيسيه** شعراً.

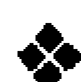
والاتفاق السري المعقود بين المؤلِّفين، في روان العام ١٦٥٧ أثناء زيارة لفرقة «المسرح العظيم»، قد يكون سمح لموليير المشغول جداً بمسؤولياته كمدير للفرقة وكممثل، بنقل عبء الكتابة إلى أحد أصدقائه من ذوي القلم السيّال، ويكون سمح لكورنيل في المقابل أن يثري، ساخراً من مجتمع عصره تحت غطاء من الكتمان.

وهكذا، كما كانت الحال غالباً في العصر الذي لم يكن مفهوم المُلكية الفكرية قد ترسّخ تماماً، لم يكن «موليير» بالنسبة لنقّاده إلا اسماً

مستعاراً مناسباً، سمح لأحد أعظم المؤلِّفين المسرحيين الفرنسيين في القرن السابع عشر بالتألّق في الكوميديا من دون أن يكتشفه أحد.

وهذه الفكرة التي راجت باستمرار طوال القرن العشرين، تعزّزت مؤخراً مع كتاب دينيس بواسييه **قضية موليير**،[1] وأعمال باحث في الإحصاء هو دومينيك لابيه، فالأول أعاد بدقة تركيب حياة جان – باتيست بوكلان، وبيّن في أي ظروف محدَّدة، قرر كورنيل و«موليير» – وهو اسم مستعار كان من شأنه إظهار الصلة بين الرجلين[2] – العمل معاً.

أما دومينيك لابيه[3]، فقد وضع طريقة تستهدف حساب ما يسميه «المسافة بين النصوص»[4] التي تسمح بالقياس بكيفية علمية لدرجة التشابه، وبخاصة المعجمي، بين نصين. وحساب هذه المسافة، وخاصة بتحديد العبارات النادرة التي لا نجدها إلا عند هذين المؤلِّفين، يبيّن أن مجموعة من مسرحيات موليير، من بينها الأكثر شهرة، كُتبت في الواقع من كورنيل.



وسأمتنع من جهتي، لانعدام الكفاءة، ولابتعاد الموضوع عن مقصدي، عن اتخاذ موقف في هذا النقاش. إلا أن الجدير بالملاحظة هو رؤية كيف أن وجود الهوية الأدبية يقتضي وضع اعتبارها ثابتة ومتماسكة كبدهية، ولاسيما أن هذا النقاش لا يتعرّض، كما لا يتعرّض النقاش

1 – دينيس بواسييه، **قضية موليير، الخديعة الأدبية الكبرى**، ٢٠٠٤.

2 – في اللغة الفرنسية القديمة «molierer» يعني «شرعن». «فبإعطاء بوكلان اسمه المستعار، أراد كورنيل الذي يودّ أن تمثّل مسرحياته من أكثر ما يمكن من الفرق، شرعنته نوعاً ما» (دينيس بواسييه، المصدر نفسه، ص٣٧.

3 – دومينيك لابيه، **كورنيل في ظل موليير**، ليزا مبريسيون نوفيل ٢٠٠٣، **وإذا كان اثنان واثنان هما أربعة، فموليير لم يكتب دوم جوان**، ماكس ميلو، ٢٠٠٩.

4 – المصدر السابق.

حول هوميروس وشكسبير، أبداً للمسألة الأكثر أهمية: وهي عما إذا كانت هناك فائدة أدبية لكورنيل من نسبة بعض مسرحيات موليير إليه، أو إذا شئنا، من معرفة فيمَ يستفيد النص من تغيّر مؤلّفه، إذ ليس المقصود من السؤال الحقيقة التاريخية بقدر ما المكسب الجمالي؟

والحال أنه ليس متعذراً القيام بتجربة هذا الاستبدال وقراءة **دوم جوان** (يمكن القيام بالبرهنة ذاتها مع **طرطوف** أو **كاره البشر**) مع الاقتناع، خطأً أو صواباً، أنها عمل لكورنيل. ومن دون إجراء أي تعديل على النص، ستظهر المسرحية على الفور مختلفة عما كانت عليه، وقد زادت غنًى من بعض الجوانب. ولن تؤثر الملامح «الكورنيلية» للشخصيات – سواء فيما يتعلّق بصلابة البطل أم بمجموعة المآزق التي ذكرتها – في هذه القوة إذا ما أصررنا على نسبة **دوم جوان** إلى موليير.

فبنسبتها إلى كورنيل، يكون لـ"**دوم جوان**" صدًى مختلفٌ، بظهورها ليست كصورة رجل فاسق من الحاشية، بقدر ما هي صورة وجه بطولي للخبث، يثير الإعجاب من بعض الجوانب، وبنقله إلى هذا العالَم الأدبي الآخر، لا يكون هذا الخادع تجسيداً للشر، بل الرمز الأكثر حداثة، لهذا البحث بأي ثمن عن الحقيقة حول الذات، الذي يدفع الأبطال الكورنيليين إلى الإصرار على البقاء أوفياء لأنفسهم، لمحاولة تحقيق ذواتهم كلياً، ومهما كان الثمن.

وليس هذا الصدى الجديد اختراعاً خالصاً من دون صلة مع النص. فلقد كان فيه قبلاً، ولكنْ يجب استبدال المؤلّف حتى يبرز بمثل هذا الوضوح، كما يفعل المخرجون، إذ لا يحوّلون مسرحية، بل يلحّون على البعض من جوانب قوّتها الكامنة، وهكذا فإن لتعديل صورة المؤلّف تأثيرات ملموسة في النص من دون تغيير هذا المؤلّف مادياً بالضرورة. وما نسمّيه «عملاً» بالفعل، يتضمّن هذه الصورة، ويصير ممكناً القيام بقراءة أخرى بالاكتفاء بالتأثير فيها .

لكنَّ استبدال مؤلِّف بآخر ليس من شأنه فقط، كما تبيّناه قبلاً مع هوميروس وشكسبير، إغناء قراءة النص الأصلي، المختلف والمتطابق مع نفسه. بل يغني المؤلِّف المستفيد من الاستبدال، فكورنيل سواء كتب دوم جوان أم لا، هو المستفيد من تغيير النسبة هذا، إذ يرى إنتاجه يزيد بمسرحية جديدة، كما يزداد بكل المسرحيات التي ينوي أنصار أطروحة بيير لويس ردها إليه، وتتضخَّم أعماله على كثرتها في الحجم.

كما تجري الزيادة على أعماله في الجودة. إذ إن إظهار بُعد فكاهي في مسرحياته، حتى على شكل مخطّط أولي في الأولى ثم يختفي، ينتج تأثيرات في شخصيته وفي مسرحياته الأخرى في آن معاً، في شخصيته بداية، لأنها تفيد من الاستعارة من الصورة التي لدينا عن موليير بعض من حساسيته، وقدرته على تحليل عادات عصره وفكاهته اللاذعة.

ولكنْ على مسرحياته أيضاً، حيث يصير من الصعب قراءة بعض تراجيديات كورنيل الأشهر – مثل **لوسيد** – من دون السماع من بعيد، وراء الأبيات الشعرية الأكثر درامية والأفضل نَظْماً، للتهكّم الرصين لهذا المؤلّف الآخر الذي يحويه كورنيل خفية، وكأنّ الجزء غير المعروف من أعماله أخذ يتعالى رنينه، كردّ فعل بعيد، في الأشهر منها.[1]

❖

إن النقاش لمعرفة من كَتَبَ مسرحيات موليير يسمح من جديد، مثل النقاش حول شكسبير، بتبيان ضرورة الفصل بجلاء بين الصور الثلاث للمؤلِّف: المؤلِّف الحقيقي، المؤلِّف الداخلي والمؤلِّف الخيالي.

---

1 – كيف لنا ألا نسمع، وراء بعض أبيات **لوسيد** – التي يظهر فيها البطل المتّصف بكثير من الصلابة، غير مكترث بتأثيرات أفعاله في المحيطين به – الصوت نفسه الذي نسمعه وراء **كاره البشر**؟:

من لا يخشى الموت أبداً لا يخشى التهديدات.

لديّ قلبٌ فوق أي فقدان للحظوة؛

ويمكن إجباري على العيش من دون سعادة،

ولكنْ لا أرضى العيش من دون شرف. (١١، ١).

والنقاش يتموضع حسب الظاهر، كما هي الحال تقليدياً، بين صورتي المؤلِّف الحقيقي والمؤلِّف الداخلي، والمقصود بالنسبة لمختلف المشاركين في الجدال هو تقرير الشخصية التاريخية التي توافق «موليير»، ومن أجل هذه الغاية، السعي إلى تحليل المقدرة الإبداعية لدى المؤلِّفين المحتملين، وهي مقدرة لا يمكن تبيّنها – كما يظهر من موقفي بروست وفاليري – اعتماداً على مظهرهما الاجتماعي.

وهذه الطريقة في استفهام التاريخ اعتماداً على ثنائية المؤلِّف الحقيقي / المؤلِّف الداخلي تفضي إلى إبعاد المؤلِّف الخيالي كليّاً. وهو الذي يحتلّ مع ذلك مكانة جوهرية في نفاذنا إلى موليير، ويعطّل أي تفكير حوله، لأن موليير أكثر من أي كاتب آخر، هو مؤلِّف خيالي أولاً، أي مؤلِّف جمّدته التقاليد المدرسية كأسطورة، أضحى من الصعب استخراجه منها. أسطورة هذا الممثِّل المتفاني في مهمته، القليل المال والتعيس في الحب، الذي كرّس نفسه كلياً لفنّه إلى أن مات على المسرح، مجسّداً الصورة الجوهرية للمسرح.

فمن المفهوم إذن، فيما وراء الحقيقة التاريخية، أن يصطدم النقّاد الذين اقترحوا نسبة مسرحيات موليير إلى كورنيل بمعارضة قوية، لأن أسطورة موليير بأجمعها ستنهار إذا ما قبلت فكرة عدم كونه المؤلِّف لمسرحياته الخاصة، أو حتى إن هذه المسرحيات، على غرار أعمال عديدة في ذلك العصر، كان لها في الواقع عدّة مصادر.

ويمكن لنا قول الشيء ذاته عن كورنيل، إذ جمّدته المؤسّسة المدرسية إلى أعلى درجة، بشكل مؤلّف خيالي وحبيس نموذج مثالي، يجعلان منه مؤلِّفاً لمسرحيات سياسية تُلقى بنبرة عسكرية، حيث تتقسم الشخصيات نفسها، بشكل غير معقول، حول مطالب أخلاقية لا يمكن التوفيق بينها.

إن مشكلة هذين المؤلِّفين الخياليَين اللذين أنشأناهما خلال حياتنا المدرسية هي أنهما يمثّلان عبئاً على قراءة مسرحياتهما، إلى حد أنها

تقود، بالنسبة إلى البعض منها على كل حال، إلى تفضيل جانبهما الفكاهي أو التراجيدي على حساب اتجاهات أخرى ممكنة في القراءة. ونحن لا نقرأ المسرحية نفسها مهما كانت قدرتنا على صرف النظر عن السياق، عندما نقرأ **دوم جوان** لموليير أو **دوم جوان** لكورنيل، ومن هنا أهمية تفعيل مختلف الفرضيات بشأنهما، بل الإكثار منها.

ماذا يعني قرار استبدال المؤلِّف؟ إن تقرير قراءة **دوم جوان** لكورنيل عوضاً عن موليير ليس إلا إطالة للتعليق الذي يقوم به كل قارئ بينه وبين نفسه في لحظة ما، عندما يشير إلى أن العمل الفلاني يذكِّره بمؤلِّف آخر غير المؤلِّف الذي يُنسب إليه عادة.

وتقوم الخطوة الأخرى التي أقترحها على الانتقال من المقارنة البسيطة التي يمارسها القرّاء («دوم جوان موليير يذكّر بكورنيل»، أو «يشبه كورنيل»، الخ)، إلى مستوى أعلى، هو مستوى الاستعارة («دوم جوان هو لكورنيل»)، بعمل استبدال كامل وليس تغييراً جزئياً.

نعلم أن الفَرْق، في البلاغة، بين المقارنة والاستعارة يتمثّل في أن الأولى عندما تقرِّب بين العبارتين نظراً لتشابههما، تبقي بشكل أو بآخر على أداة المقارنة («هذا الرجل كالأسد») بينما تلغيها الثانية تماماً («إنه أسد»)، مُحدثة تماثلاً تاماً بين العبارتين.

والعزم على العمل من مؤلِّف ما **استعارة نشيطة** بأن ننسب إليه أعمال مؤلِّف آخر يسمح بداية بالذهاب إلى أبعد ما يمكن في إدراك وتمثّل نقاط الالتقاء بين المؤلِّفين، والحال أن هذه النقاط موجودة لا محالة، إلى الحد الذي من الممكن فيه القول في بعض الحالات: إن جزءاً من المؤلّف لا ينتمي إليه شخصياً، بل يتموضع في الآخر.

وهكذا فقد انتُقد دومينيك بحدّة لأنه تجاهل، في حسابه للمسافة بين النصّين، أن كورنيل كان يبدو قريباً من موليير على الصعيد المعجمي

– وقابلاً لأن يُستبدل به – بقدر ما كانت ألفاظ اللغة المسرحية محدودة، ولم يكن لتكرار ألفاظ عديدة، المعنى الذي ينسبه لابيه إليه.[1]

ولكن هذا يعني الاعتراف نوعاً ما بأن جزءاً من هذين المؤلِّفين – وليس الأقل أهمية لأنه يتّصل بلغتهما – مشترك بينهما، وبأنه ما من شيء يبعث الصدمة في البحث عن إبراز ما يشتركان فيه مع آخرين ويجعلهما يختلطان، جزئياً على الأقل.

وهكذا يمكن لتاريخ أدبي مجدَّد أن ينفصل عن الشخصيات الفردية، التي تُثقل على قراءة النصوص، ليُبّرز، كما يدعو فاليري، تيارات إبداعية أكثر عمقاً، ليس مؤلّفوها إلا لسان حال انتقالي، كان بإمكانهم أن يوجدوا في فترة أخرى.

❖

لكن استعمال اسم مؤلّف كاستعارة نشيطة لا يجب أن يُفهم على صعيد جماعي فقط، بل على صعيد فردي. لأنه إذا كانت الاستعارة النشيطة من شأنها أن تبرز تشابهات يمكن إدراكها جماعياً بين المؤلِّفين، فهي الوسيلة أيضاً للكشف عن مؤالفات فريدة، ترجع إلى إدراك كل واحد.

ومن المألوف أنه بصرّف النظر عن التشابهات المشتركة لدى جماعة بعينها، يستدعي مؤلّف لا محالة مؤلِّفاً آخر في نظر قارئ ما، لأن هذه التشابهات تتضمن برأيه نقاطاً مشتركة جوهرية، لن تجلب انتباه قارئ آخر بالضرورة. إذ يستدعي راوي **البحث عن الزمن الضائع** هكذا أمام ألبيرتين، في تشبيه لن يكون واضحاً بالنسبة للجميع «جانب دوستويفسكي في مدام دو سيفينييه»[2].

---

1 – انظر على وجه الخصوص دحض نظرية دينيس بواسييه ودومينيك لابيه – متضمناً نقداً لمفهوم المسافة بين النصوص – من جورج فوريستييه في «ملف كورنيل – موليير» على موقع مركز البحث التاريخي للمسرح في جامعة باريس السوربون – ٤ (http://www.crht.org/umouros/dossier/corneille-moliere/).

2 – **البحث عن الزمن الضائع**، غاليمار، مجموعة «مكتبة البلياد» ١٩٨٨، المجلد الثالث، ص ٨٨.

إن هذه التجانسات الشخصية – الأكثر ذاتية من التشابهات الممكن ملاحظتها بسهولة بين مؤلِّفين يقرب بينهم عصر أو أشكال مشتركة – جزء لا يتجزأً من طريقتنا في القراءة، إذ تسهم في إغنائها، وتستحق لهذا، عوضاً عن نبذها، أن تُحترم وأن يُرفع من قيمتها بوساطة مبدأ الاستعارة النشيطة.

وهي تشهد في الواقع على أننا لسنا فقط سكاناً لمكتبة جماعية مجهولة الاسم، يمكن المقارنة فيها بين مؤلِّفين قريبين موضوعياً حسب معايير تاريخية، ولكنْ أيضاً لهذه المكتبة الفردية التي نسكنها خفية، حيث تتجاور كتب مشتتة في الظاهر، أتت من كل مكان وكل زمان، بكوننا لقاءها السعيد كذوات.

❖

إن المسعى القائم على قراءة مسرحية لموليير كأنها كانت كتبت من كورنيل سيظهر كانحراف من وجهة النظر التاريخية الأدبية الكلاسيكية التي ستنظر إليه – إلا إذا انتهت الأطروحة المعاكسة يوماً ما إلى فرض نفسها – على أنه نسبة مغلوطة.

ولكنْ من وجهة نظر تاريخ أدبي أقل محافظة وأقرب إلى واقع الإبداع والتلقي، لا يقتصر موليير وكورنيل على شخصيهما الحقيقيين اللذين كاناهما يوماً ما بالمصادفة، ويقوم الجامعيون المتنازعون بالتحقيق حولهما. بل يحتلان أيضاً مكاناً لا زمانياً كمؤلِّفين خياليين، وهو مكان من الجائز استبداله حفاظاً على مصلحتهما الشخصية ومصلحة أعمالهما.

إن هذه المسيرة التاريخية المُوجَزة لنسبة بعض الأعمال الشهيرة المثيرة للجدل تبيّن لنا على كل حال صعوبة الحصول على يقين حول المؤلِّفين، والأهمية الأدبية لاستبدالهم، جزئياً أو كلياً. ولقد حان الوقت الآن، لدراسة الوسائل الأكثر فاعلية للقيام بهذه التعديلات، بكيفية أكثر منهجية.

تغييرات جزئية
للمؤلِّفين

الفصل الأول

ملاطفة دافقة

GROS – CÂLIN

لإميل أجار

في عام ١٩٧٥، يرسل روائي فرنسي شاب مغترب في البرازيل، هو إميل أجار، مخطوطة ذات عنوان غامض، **ملاطفة دافقة** إلى دار النشر غاليمار. وإذا ما كانت رُفضت من غاليمار فإن الرواية قُبلت من أحد فروعها، دينويل، ونُشرت ونالت بعض النجاح، مع أن المؤلِّف يصرّ على الابتعاد عن وسائل الإعلام.

وفي السنة التالية، ينشر إميل أجار رواية ثانية، **الحياة القادمة**، التي تنال نجاحاً أكبر أيضاً. وعلى الرغم من عدم رغبة المؤلِّف دائماً في الكشف عن هويته، يتلقّى جائزة الغونكور. ويكتب أيضاً روايتين أخريين، وبعدما اختفى طويلاً عن الجمهور ينتهي إلى الكشف عن أنه يُدعى في الواقع بول بافلوفيتش، ويقبل بإعطاء بعض المعلومات عن نفسه.

❖

بول بافلوفيتش، الذي سيجسِّد أجار لسنوات أمام وسائل الإعلام، هو شخصية غريبة، تتطابق ملامحه وطريقته في الكلام جيداً مع ما يمكن لنا تخيّله عن مؤلّف الكتب الممضاة باسم كهذا. ولذا لا يطرح الناس على أنفسهم أسئلة عندما يتكلم بشأن أعماله، لظهوره أمام الجميع كالمؤلّف المرجَّح.

فلديه أولاً، إذا صحّ القول، شكل الوظيفة الخارجي، بمظهر وسلوك مؤلّف مستفز ينوي العيش على هامش المجتمع والأدب السائد. ويتعزَّز

اختلافه بأسلوب خاص في التعبير، يتميز باشتقاقات أسلوبية خفيفة في غير محلها، تشهد على أنه بالفعل المؤلّف الذي يوقّع باسم أجار.

ومن جهة أخرى، ووفقاً لأقوال كل الذين يلتقونه من أجل سؤاله، يعرف بافلوفيتش حق المعرفة أعمال أجار، وهو قادر إذن على الإجابة بسهولة عن الأسئلة الدقيقة التي يطرحها الصحفيون عليه حول كتبه وحول الإبداع، وهم مطمئنون إلى أن مقابلهم المؤلّف الحقيقي والمؤلّف الداخلي في آن.

فكونه لا يسعى إلى العلاقات مع الصحافة، لا ينبغي أن يدهشنا من مبدع يتعهّد بعناية انشقاقه، ويسير بالأحرى في اتجاه هذا العمل المتفرّد ذي النبرة الغريبة، الذي يَسْخَر عالَمه من القوانين المرعية ويَعرُضُ شخصيات فريدة، تعاني صعوبات كبيرة في الاندماج ضمن الأطر المفروضة، بدءاً بأطر اللغة.

❖

إن النجاح الذي يناله إميل أجار منذ روايته الأولى مستحق، لأن المؤلِّف الشاب عرف، في **الملاطفة الدافقة** إبداع شخصية راوٍ غريب الأطوار، وهو كوزان، الإنسان البليد شيئاً ما، السيئ الاندماج في المجتمع، الذي تبنّى ثعباناً من فصيلة الأصَليات بمثل شعوره بالضيق في العالَم الواقعي، يشعر معه بصعوبات في إقامة فصل واضح بينهما، لفرط تطابق الواحد منهما مع الآخر.

> أبيّن على الفور توخّياً للوضوح، أنني لا أخرج عن الموضوع، عندما ذهبت إلى رمسيس لاستشارة الأب جوزيف، ولكنني أتبع، في هذا البحث مشية الثعبان الطبيعية، حتى ألتصق بشكل أفضل مع موضوعي. هذه المشية لا تجري على خط مستقيم ولكنْ بالتواءات، وتعرّجات ولولبيّات، والتفافات وانبساطات متتابعة،

مشكّلة أحياناً حلقات وعقداً حقيقية، ومن المهم إذن التصرّف بالأسلوب ذاته بلطف وتفهّم. فينبغي أن يشعر أنه في بيته داخل هذه الصفحات.[1]

إن الأسلوب «أجار» - الذي يستمر في الأعمال الأربعة بصرف النظر عن تنوّع العقد، ويعرف مباشرة – يرتكز على هذه الكتابة القائمة على الفرق بين الفكرة والتعبير عنها، حيث تنصاع الجمل إلى تركيب تقريبي لا يكون للكلمات فيه المعنى الذي يُعزى إليها تقليدياً:

من المناسب التذكير أيضاً بأن جزءاً كبيراً من إفريقيا فرانكوفوني، وقد بيّنت الأعمال المرموقة للعلماء أن ثعابين الأصلة أتت من هناك، فعليّ إذن الاعتذار لبعض التشويهات، وسوء الاستعمال، وبعض القفزات، والتحريفات، والعصيان، والسلطعونيات، والحَوَل والهجرة الوحشية للغة والقواعد والكلمات، إنه يطرح على نفسه سؤالاً حول الأمل بشيء آخر ومكان آخر، على صرخات تتحدّى كل منافسة. وسيكون مؤلماً جداً لي إذا ما طلب منّي استعمال كلمات وصيغ درج استعمالها، بالمعنى الدارج، من دون العثور على مخرج.[2]

وهذه الكتابة المتردِّدة، المطابِقة لاستدارات الثعبان الذي يختلط البطل معه، تسمح لأجار بالتعبير عن ألم كائنات ذات ملامح مُبهمة، تشعر بصعوبات في التوافق مع نفسها، أو ليس لها، كما يقول أحدهم لكوزان، بطل **الملاطفة المتدفقة**، «شخص في الداخل»:

---

1 - **الملاطفة الدافقة**، غاليمار، مجموعة «فوليو»، ١٩٧٧، ص١٧ (الطبعة الأولى، ميركور دو فرانس ١٩٧٤).

2 - المصدر نفسه ص٩.

سمعتُ مرةً رئيسي في المكتب يقول لأحد الزملاء: «هذا رجل ليس لديه شخص داخله» وقد شعرتُ من هذا بالمذلّة لخمسة عشر يوماً. وحتى لو لم يعنني، فإن شعوري بالحيرة من هذه الملاحظة يبرهن على أنها موجَّهة إليّ: لا يجب أبداً ذكر الغائبين بسوء. [...] لم أفعل واحدة ولا اثنتين، لقد أخذتُ صورة الملاطفة الدافقة التي أحملها دائماً في محفظتي مع أدلّة وجودي، أوراق الهوية والتأمين الشامل، وبيّنت لرئيسي في المكتب أن هناك «أحداً ما في الداخل»، على العكس مما كان يقوله، بالضبط.

والعمل يدعم بهذا تماماً الصورة التي أعطاها الظهور العلني النادر لمؤلِّفه، وهي رفض القواعد والأعراف بما فيها القوانين الأولية للغة التي يبدو رواة الروايات الأربع الممضاة «أجار» عاجزين عن السيطرة عليها على وجه صحيح، مع ضرورتها لمحاولة التعبير عن آلامهم.

وهكذا نجح إميل أجار في بث صورة ذاتية مطابقة للتي تبدو من مكتبه، وتنتظرها وسائل الإعلام عنه في بحثها عن التماسك في سيرته، وتمكّن من مواصلة عمله بهدوء، مع روايتين أخريين – **زائف وحَصَر الملك سليمان** – عارضاً فيهما شخصيات هامشية تحاول التعبير عن قلقها من خلال كتابة متنافرة.

❖

إن اختراع إميل أجار من رومان غاري، الذي لم يُكشف عنه إلا بعد موت هذا الأخير في نص نشر بعد وفاته، يُوضح بجلاء هذه الصورة الثالثة للكاتب التي اقترحتُ تسميتها المؤلِّف الخيالي، ذلك أن صورة الذات، كشخص وككاتب، هي في قلب هذه القضية ودفعت غاري أخيراً إلى اختراع صنوٍ له.

وقد شرح رومان غاري، في سيرة ذاتية موجزة خصّصها لهذا الازدواج، **حياة وموت إميل أجار**، كيف – بصرف النظر عن ميله القديم

للحيوات المتوازية - شعر بأنه مُجبَر، لمواصلة الكتابة بهدوء، على التخلّص من الصورة المختزَلة التي اختلقها القرّاء والنقّاد طوال السنين عنه:

كنتُ مُتعباً من عدم كوني إلا أنا نفسي، كنتُ متعباً من صورة رومان غاري التي أُلصقتْ بي نهائياً منذ ثلاثين عاماً، بعد الشهرة المفاجئة التي أتت لطيّار شاب مع التربية الأوروبية، عندما كتب سارتر في الأزمنة الحديثة: «ينبغي الانتظار بضع سنوات قبل معرفة ما إذا كانت التربية الأوروبية أفضل رواية عن المقاومة أم لا ...» ثلاثون عاماً «لقد صُنعت لي صورة». وربما توافقت معها، لا شعورياً، لقد كان الأمر سهلاً: فالصورة جاهزة، وما كان عليّ إلا أن أتّخذ مكاني.[1]

هذه الصورة، التي كان هو نفسه أسهم كثيراً في تكوينها، لم تكن سلبية في شيء بالتأكيد، لأنها تُشرك بوساطة الصور الفوتوغرافية واللقاءات مع الصحافة ممثلي المقاومة الكبرى النرجسيين، بالدبلوماسي المرموق، وبالرجل صاحب المغامرات الأنثوية.

وكانت هذه الصورة ضرورة عميقة بقدر ما كانت امتداداً خفياً للصورة التي كانت أمه نفسها قد اختلقتها عنه منذ طفولته، وسعت إلى فرضها عليه، لتجعل من حياته مصيراً ذا قيمة. وهي صورة متخيَّلة، إذ كانت كتبت مسبقاً رواية حقيقية يحتلّ ابنها فيها مكاناً بطولياً، اجتهد هذا الابن طوال حياته في اتّباع خطوطه الكبرى، متماهياً إن قليلاً أو كثيراً مع رغبة أمّه.[2]

---

1 - رومان غاري، **حياة وموت إميل أجار**، غاليمار، ١٩٨١، ص٢٨.

2 - انظر كتابي **كان يا ما كان رومان غاري مرتين**، ب و ف، ١٩٩٠.

لكنّ، مع كونها إيجابية ومُرضية، فإن هذه الصورة المثالية كانت تجمّده في هوية مُصطنَعة كان يَشعر بأنها تمنع القرّاء من قراءته كمؤلّف آخر، أقل تقيّداً بصورة مستعارة، فحتى قبل فتح واحد من كتبه، كان القرّاء يقرؤون كتاباً لرومان غاري، وكانت الشهرة التي اكتسبها الكاتب تأتي نهائياً لتشويش، بل لمنع العلاقة مع النص الذي أصبح مستحيلاً عزله عن سياق إبداعه.

❖

إن قضية أجار لا تُوضح فقط مفهوم المؤلِّف الخيالي من حيث مصادره، بل أيضاً من حيث نتائجه. فغاري إذ يفصل أعماله عن صورة المقاوم الدبلوماسي، لا يحميها مع ذلك من أي شكل للأحكام المسبقة، لأنه لا ينشر الكتّاب غفلاً من الاسم، بل يصنع لنفسه، من دون أن يتوقّع بالضرورة كل النتائج، صورة أخرى بمثل تفرّد الصورة الأولى، صورة الكاتب الشاب الثائر، الذي يُعنى بالهامشيين والمهملين.

وكان لهذه الصورة الجديدة، مع صلابتها، أثر إيجابي في جذب قرّاء جدد إلى أعمال غاري، وخاصة من بين الذين كانت صورة الكاتب الدبلوماسي أثنتهم عن الاهتمام بنصوصه، لغياب الجهد في إبعاد هذه الصورة – الستار، أي قراءتها كما لو أنها كتبت من مؤلّف مجهول.

من المثير للاهتمام ملاحظة أن الفرق بين المؤلّفين كان من الكبَر إلى حد جعل بعض النقّاد، بعدما سقطوا في الفخ الذي نصبه غاري وهو يدّعي صلات عائلية مع أجار، ألحّوا على اختلاف الجودة بين العملين:

> اكتفى ابني دييغو على الرغم من صغر سنّه بأن غمز لي بعينه، عندما، في برنامج تلفزيوني، قام ناقد من مجلة اقرأ بتقويض أعمال غاري بحنق، وصاح هاتفاً: «آه! أجار، إنها موهبة أخرى مع ذلك!»[1]

---

1 – انظر حياة وموت إميل أجار، ص١٢.

لاشك في أنه يجب التخفيف من القوة البرهانية لهذا المثل على استبدال الصورة، لأن القرّاء لم يُخدعوا فقط باختلاف في الهوية، بل أيضاً باختلاف في الأسلوب، إذ توصّل غاري إلى إعارة أسلوب متميز، على الأقل في القراءة الأولى، إلى المؤلّف المزعوم الذي ابتكره من نسج الخيال.

ولا جدال مع ذلك في أننا لا نقرأ غاري والأعمال المُمضاة باسمه اليوم كما كنّا نقرؤها قبل أن يخترع إميل أجار. وذلك لأن مجموع الصورة التي لدينا عنه تعدّلت، مفضية إلى تحوّل مجموع نصوصه، وجاعلة بعض النقّاد يُعلُون من قيمتها.

ونرى هكذا جيداً، مع هذا الازدواج الاستثنائي في الشخصية، إلى أيّ حد يكوّن المؤلِّف الخيالي - على غرار المؤلِّف الحقيقي والمؤلِّف الداخلي إن لم يكن أكثر منهما - عنصراً مهماً في إبداع الأعمال الأدبية كما في تلقّيها، لأنه يتدخّل كل لحظة في لقائها القارئ.

❖

إن الطريقة التي يتّبعها غاري لحثّ القرّاء على قراءته بأقل قدر ممكن من الأفكار المُسبَقة تقوم على استباق الأخطاء التي سيرتكبونها عند التلقّي، وهذا بارتكابه هو نفسه خطأ متعمّداً. فنحن نجد أنفسنا هنا ضمن حالة هذه **الأخطاء المبدعة** التي حاولتُ أن أبيّن إلى أي حد يمكن الكشف عن خصوبتها عند تلقّينا للأدب وللفن.

ويذكّر هذا المسعى بما كان يفعله المعماريون الإغريق الذين كانوا يرتّبون أعمدة المعابد عمداً بكيفية غير متوازية، وهكذا تظهر متوازية للمُلاحظ البعيد، وكانوا يدخلون إذن شكلاً من الزيف في إبداعهم حتى يعيدوا، عند التلقّي، ترتيب ما كانوا يعتقدون أنها حقيقته.

والمرجع المعماري مفيد، لأن غاري يقوم هنا بعملية **إدراج في المنظور** بتحويله عمداً مجموع التنظيم الإدراكي الذي يُصاحب عمله، ويبيّن

هكذا أنه فهم – مثل كتّاب عديدين – أن هذا التنظيم ليس ثانوياً أو لاحقاً للعمل، بل هو جزء منه.

ويكفي، لتقدير أهمية هذا البعد المزدوج القائم على صور المؤلّف وعلى الإدراج في المنظور، أن ندرس كيف تختلف نظرتنا للّوحة كنّا نظن أنها لفنان مجهول بعد معرفتنا أنها لفنان مشهور، أو العكس. فالواقع، أننا لا نشاهد اللوحة ذاتها في الحالتين، لأن صورة الفنان لا تشكّل فيها عنصراً ثانوياً، بل جزء جوهري يؤدّي تعديله إلى تغيير اللوحة.

فإعادة الإدراج في المنظور، وإذن تزييف المنظور عمداً، يعني عدم تشويش صورة المؤلّف لقراءة النص، وإذا ما كان لإعادة تنظيم المنظور هذا أن يتضمّن عدم الاكتراث بالمؤلّف، فإنه قد يتضمّن أحياناً أن يُستبدل به آخر، كما فهمه جيداً الكتّاب الذين يلجؤون إلى أسماء مُستعارَة، أملاً أن يستعيدوا لنصوصهم، ضد كل سُتُر السيرة الشخصية، شيئاً من الجِدَّة الضائعة.

❖

إن تعديل الصورة التي يعمد إليه غاري باختراع إميل أجار لم يكن مجرّد محاولة، بل أتى بعد محاولات أخرى لتحويلها. فغاري في الواقع كان حاول من قَبْلُ الاستعانة بأسماء مستعارة أخرى مثل شاتان بوغات أو فوسكو سينيبالدي، حتى يبتكر حياة كاتب جديدة. لكنَّ هذين الاسمين لم يلقيا نجاحاً، وكان على المؤلّف – وتلك قمّة الإخفاق – أن يعرِّف بنفسه، حتى تلقى كتبه المنشورة باسم مستعار جمهورها.

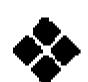
لكنَّ غاري، مثل كل كاتب، لم ينتظر على وجه الخصوص الاستعانة بأسماء مستعارة للتصرّف بسيرته، محوّلاً بعض عناصرها عمداً. إذ كذب، على سبييل المثال، حول مكان ولادته، أو أوحى بأنه لم يكن الابن لتاجر متواضع، بل ابن ممثّل روسي شهير، هو إيفان موزجوكين، كما جمَّل الطريقة التي واصلت أمه بها حمايته عن بُعد، أثناء وجوده في

إنكلترا وقت الحرب، إذ حكى أنها وجدت الوسيلة لإرسال الرسائل إليه يومياً بعد وفاتها.

ذلك أن الإدراج ضمن المنظور، إذا كان يستطيع اتخاذ الشكل الجذري باختيار اسم مستعار، بل باختراع هوية بديلة، أو بالتجسيد المادي، فهو حركة أوسع كثيراً لتعديل الصورة، يسهم كل كاتب فيها ما إن يشرع في تحويل هذا العنصر أو ذاك من سيرته، حتى يجعلها أكثر انسجاماً مع التمثّل الذي يودُ أن يتركه عن نفسه، ومع قراءات أعماله التي ينوي الترويج لها.

ولا يحتكر الكتّاب بالطبع هذا الإدراج ضمن المنظور، فما إن نتحدّث عن أنفسنا للآخرين، وحتى لأنفسنا، حتى تتملّكنا الرغبة في استباق ردود الفعل، وفي تحويل سيرتنا، حتى تتوافق بأكثر دقة ممكنة مع الصورة التي لدى الآخرين عنّا، أو على الأصح مع الصورة التي لدينا عن تلك الصورة. وبهذا المعنى، فإن مجموع هذا التمثّل المتخيَّل هو الذي يكون اسماً مستعاراً، بطريقة ما.

والخطأ المُبدِع – سواء كانِ من عمل الكتّاب أم لا – هو مكوّن مهم في علاقتنا مع الآخرين. صحيح أنه طريقة في خداعهم، وبذلك يمكن إدانته أخلاقياً، ولكنه – في الوقت نفسه، إذا ما أنعمنا التفكير – وسيلة للاهتمام بهم، لأنه يتوجّه إلى الأسلوب الذي يروننا به، إذ يساعدهم على بناء صورتنا الأكثر أمانة لحقيقتنا العميقة.



إن تغيير الاسم هو الطريقة الأولى التي يعمد الكتّاب إليها لتعديل الصورة التي يكوِّنها القرّاء أو النقّاد عنهم، ولمحاولة جعل الناس يقرؤون نصّهم بأقل قدر من الأفكار المُسبَقة، وهو أمر كثير الحدوث، لفرط وعي الكتّاب بالمخاطر التي قد تفضي إليها صورتهم المتجمّدة على إدراك أعمالهم.

والتعديل الذي يُخضع غاري نفسه له، ليس إلا جزئياً بالمقارنة مع تعديلات أخرى سنتعرّض لدراستنا لاحقاً. إذ يتعلّق بالاسم وببعض ملامح الشخصية، لكنه يقوم بالخصوص على استبدال كاتب فرنسي بكاتب فرنسي آخر من العصر ذاته، أكثر مخالَفةً للأعراف – في الكتابة على كل حال – من الأول.

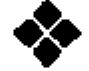
والواقع أن التعديل، مثل كثير من حالات الأسماء المستعارة، سلبي على وجه الخصوص، أي إن قيمته تكمن فيما يلغيه. وحتى عندما قرّر غاري، بعد بعض الوقت، والطلب إلى بول بافلوفيتش أن يمثّل دوره، فالمهم كان بالنسبة إليه هو التخلّص من الاسم الذي يحمله، ومن الصورة التي كان هذا الاسم يحملها، سعياً منه إلى إعطاء نصّه وحيداً إلى القرّاء.

ومن المؤسف على كل حال ألا يُمارَس فعل الإبداع الأصيل هذا، أي منح الاسم المستعار، إلا من الكتّاب أو الفنانين أنفسهم، أو، في حالة النقّاد، عقب أخطاء في النسبة، في الوقت الذي يتيح – إذا ما دُرِّس وعُمّم كما أقترح – تجديد النقد الأدبي والفنّي بعمق.

الفصل الثاني
سأذهب للبصق على قبوركم
لـ"فيرنون سوليفان"

في عام ١٩٤٦ طرحت دار سكوربيون في الأسواق الرواية الأولى للكاتب الأمريكي فيرنون سوليفان، **سأذهب للبصق على قبوركم**، ويشرح المترجم في مقدمته، كيف يعد المؤلّف نفسه، وهو خلاسي، أسود أكثر مما هو أبيض، ولا يكنّ إلا الاحتقار لأبناء جلدته الذين يتحالفون مع البيض. كما يروي أيضاً كيف حاول سوليفان، من دون أن يفلح، نشر كتابه في الولايات المتحدة.

ولأن المترجم توقّع أن يصدم عنف الرواية بعض القرّاء الفرنسيين، فقد أشار إلى أنه لطفاً منه، مقرّباً روح الرواية من روح نصوص ميللر، وكين وشاس بالخصوص، الرائجة في فرنسا ما بعد الحرب التي تكتشف الرواية الأمريكية السوداء بشغف. ولم يندهش لرفض الكتّاب في أمريكا، ويشرح بأنه كان سيُمنع في اليوم التالي لصدوره. ويرى في عنفه تجلّياً للرغبة في الانتقام ومحاولة للتطهير مما يمكن لبعض الخلاسيين أن يستاؤوا منه.



في فرنسا، تثير رواية سوليفان الجدال على الفور، ويدور هذا الجدال في البداية حول مضمونها. فالراوي، شاب يسمى لي أندرسون، نكتشف شيئاً فشيئاً أن له أصولاً سوداء، يفتح في بداية القصة مكتبة، في بُكتون المدينة الأمريكية الصغيرة، بعدما ترك أحد إخوته في المدينة التي غادرها لتوّه، وفقد الآخر في ظروف غامضة.

يغوي أندرسون بسهولة عدّة فتيات من الجوار، ولكنه يبدو منجذباً قبل كل شيء إلى شقيقتين بيضاوين تنتميان لعائلة غنية في المدينة المجاورة، يغازلهما في الوقت ذاته، هما جان ولو، موهماً كل واحدة منهما بأنها المفضَّلة، وموهماً الكبرى، جان، بأنه يرغب في الزواج منها.

ويفهم القارئ شيئاً فشيئاً أن نيّته في الواقع قتلهما بوحشية انتقاماً لموت أخيه الأصغر، الذي أُعدم من دون محاكمة لأنه جَرُؤَ على مغازلة فتاة غنية، ويتوصَّل إلى غايته ويقتلهما في ظروف فظيعة. لكنَّ الشرطة تقبض عليه ويُعدَم، ثم تعلّق جثته إلى شجرة.

وعلى الرغم من أن لغة الكتَاب تلميحية، وتعتمد كثيراً على الأسلوب المضمَر، إلا أنه يتّصف بعنفٍ بالغ وبشهوانيّة مصطبغة بالانحراف، جامعاً مشاهدَ العربدة والجنس، وذاهباً حتى إلى تمثيل اللواط بالأطفال. وتجمع كهذا للاستفزازات لابد أن يثير لدى أكثر من قارئ، حتى من المعاصرين، شعوراً بالتقزّز.

❖

ومهما كان الأسلوب الملطّف الذي لجأ إليه سوليفان، فإن الكتَاب سواء في شكله أم مضمونه، أثار الاستنكار إذن في فرنسا منذ ظهوره، وأقامت عليه جمعية تنادي بالأخلاق الفاضلة، وترأسها المدعوّة دانييل باركر، دعوى لدى القضاء.

لكن النجاح لم يأت فقط من الفضيحة، إذ يستمر مع الكتب التالية للروائي الأمريكي نفسه (للموتى الجلد ذاته، وسيُقتل جميع البشعين، إنهن لا يدركن)، مع أنها أقل استفزازاً، عند نشرها في فرنسا، إذ يرجع هذا النجاح من دون شك إلى النبرة الجديدة التي تدخلها هذه الكتب في الأدب، وهي نبرة تتوافق مع ما ينتظره قرّاء ما بعد الحرب.

ففي بلاد لا تزال أعمال ساد تُتداول سراً، كانت قراءة سوليفان تفتح عالَماً شهوانياً وعنيفاً غير معتاد وأكثر صراحة مما في الروايات

السوداء الأخرى لذلك العصر، عالَم يزيد من قتامته أن وصفه القذر يتم بصوت راوٍ في تمام الصفاقة.

إن أهمية الكتاب تكمن أيضاً في أن انتهاك المعايير هذا ليس مجانياً. إذ إن العنف العدائي للرواة في روايات سوليفان ليس إلا الوجه الآخر الكاريكاتوري للعنف الواقعي الذي كان السود ضحيّة له في الولايات المتحدة، عنف تظهره روايات سوليفان كما هو.

ولا تكتفي كتب سوليفان بالسخرية من قواعد الأخلاق الأدبية، بل تشكّل أيضاً المؤشّر لفضح استراتيجية التمييز العنصري. وأسود فقط أو خلاسي كان بإمكانه إعطاء مثل هذه القوة للنداء التي شعر بها الجمهور الفرنسي الذي لم يُخطئ في فهم الحقيقة التي تنطوي عليها.

❖

وقد ازدادت حدّة الفضيحة التي أثارتها رواية فيرنون سوليفان في فرنسا، عندما اكتشفت الشرطة نسخة منها بقرب جثة امرأة مقتولة. ففي عام ١٩٤٧، وفي أحد الفنادق، يقوم المدعو إدمون روجيه بخنق عشيقته، تاركاً إلى جانب الجثة نسخة من **سأذهب للبصق على قبوركم**، وقد فتحت على الصفحة التي وصفت فيها إحدى جريمتي لي أندرسون.

ولّما طالبت الشرطة المترجِم، بوريس فيان، بإثبات براءته باعتباره يقول: إنه يعرف المؤلّف، وجد نفسه مضطراً، من أجل تقديم المخطوطة الأصلية، إلى كتابتها بنفسه (بعنوان «سأبصق على قبوركم» بالإنكليزية). وهكذا نجد أنفسنا إزاء حالة استثنائية تسبق فيها الترجمة الكتابة، ويجري فيها اتّهام فيان بأنه ترجم الكتاب من الفرنسية إلى الإنكليزية. ويضطر فيان إلى الاعتراف بأنه مؤلّف النصّين، قبل أن يتراجع عن اعترافاته.

أخيراً، تحكم المحكمة على المؤلّف وعلى الناشر بمئة ألف فرنك غرامة لانتهاك حرمة الأخلاق، وتأمر بمصادرة وإتلاف الكتاب بنصّيه. وإذا ما كان عفوٌ ألغى هذه العقوبة، إلا أنه كان يجب انتظار عام ١٩٧٣ حتى يخرج النص من جديد إلى الأسواق.

وما كان لمصائب فيان / سوليفان أن تتوقف عند هذا. إذ لم يتوصّل أبداً للتخلّص تماماً من الصورة السلبية التي أحدثها نشر **سأذهب للبصق على قبوركم**، ومن الفضيحة التي صاحبتها، وقد عانت جميع أعماله الروائية آخر الأمر من أعمال صنوه الأمريكي.

وقد استمرت اللعنة وقتاً طويلاً بعد نشر الكتاب، وواصلت التسلّط عليه حتى موته. فأثناء العرض السينمائي الأول لاقتباس **سأذهب للبصق على قبوركم**، وهو اقتباس كان فيان أنكره، وكأنما كان صنوه يلاحقه، أصيب بنوبة قلبية أودت به.[1]

❖

نجد ثانية في هذه النسبة المضلِّلة بعض المميزات المشتركة مع قضية أجار، منها الاستعانة باسم مستعار. لكنْ ما يحقِّقه فيان يذهب أبعد من ذلك، إذ لا يقوم **إدراجه ضمن المنظور** فقط على اتخاذ اسم مختلف عن اسمه، بل يقوم أيضاً على التغيير الجذري للثقافة واختيار اسم أمريكي.

والحال أن النسبة المغلوطة عمداً لـ"**سأذهب للبصق على قبوركم**" إلى روائي أمريكي مزعوم، أساسية في مجموع مشروع فيان، الذي كان سيبقى من دون أي معنى من دون الاستعانة باسم مستعار، وعلى غرار غاري، يتعلّق الأمر هنا بإدراج ضمن منظور، ليس اسمياً فقط، بل جغرافي، أو **فضائي**، إذا شئنا.

---

1 - انظر حول كل هذه القصة، جان – فرانسوا جانديو، **حالات الاحتيال الأدبية حياة وأعمال المؤلِّفين المفترضين**، ١٩٨٩، ص٣٦٠ – ٣٦٩.

فلا يمكن لمؤلّف **سأذهب للبصق على قبوركم** إلا أن يكون كاتباً أمريكياً لأسباب تجارية أولاً. فبُعيد الحرب، وبينما كانت الثقافة الأمريكية تتهال على فرنسا، كان القرّاء يكتشفون الرواية السوداء، التي يربط كاتب مقدِّمة سوليفان تقديمه بها، والحال، أن هؤلاء القرّاء المولعين بالولايات المتحدة يريدون قراءة روايات أمريكية — وليس روايات فرنسية عن أمريكا — أي لا تكون البلاد الأصلية لمؤلّفيها عنصراً ثانوياً في نظرهم، بل تشكّل جزءاً لا يتجزّأ من أعمالهم.

وضرورة أن يكون مؤلّف **سأذهب للبصق على قبوركم** أمريكياً، يقتضيه جوُ هذا الكتاب، وهو حاسم في العالَم الذي يشكّله. هذا العالَم الذي يلعب كثيراً على صورة جاهزة لأمريكا، بباراتها وسياراتها الضخمة وموسيقاها. وحتى يقدّر قارئ ما هذا الجو تماماً، من الضروري أن يشعر بأنه أُعيد خلقه من شخص يحمله في نفسه على الدوام.

- إن لك صوتاً جهورياً، ألستَ مغنياً؟

- أوه، أغني أحياناً للتسلية.

لم أعد أغنّي الآن، أما من قَبْلُ، نعم، قبل قصة الصبي. كنتُ أغني بمصاحبة الغيتار. كنتُ أغني بلوز هاندي وأغنيات نيو أورليانز القديمة، وأغنيات أخرى كنت أؤلّفها على الغيتار، ولكنّ لم تعد لديّ الرغبة في العزف على الغيتار، أحتاج إلى المال. الكثير من المال، للحصول على الباقي.

- ستحصل على كل النساء مع هذا الصوت، يقول هانس.

لكنني أهزّ كتفيَّ.

- ألا يهمّك هذا؟

ويقذفني بلطمة على ظهري.

- هيا نتمشى إلى جوار الدروغستور، ستجدهن جميعاً هناك، إن لديهن نادياً في المدينة. نادياً للبوبي — سوكر. كما تعلم،

الشباب الذين يرتدون الجوارب الحمراء والكنزات المخطَّطة، والذين يكتبون إلى فرانك سيناترا. إنه القيادة العامة، الدروغستور.[1]

أخيراً، إن للكتّاب بُعداً تهكمياً ليس له من معنى إلا إذا كان مؤلِّفه أمريكياً، فكل المؤثرات بدءاً من العنف والجنس، تَدفع إلى التطرّف، كأنّ المؤلِّف يتهكَّم هو نفسه من ثقافته الخاصة، ويستطيع أن يسمح لنفسه بذلك ولاسيما أنه يشكّل جزءاً منها ولا يمكن أن يُتهم بكراهية الأجانب.

وبوريس فيان، بتحويل نفسه إلى مؤلِّف أمريكي، يدرج عمله، على غرار رومان غاري، ضمن المنظور، ويقدِّمه للقرّاء بشكل مختلف عما كان من الممكن أن يكونه لو قُدّم كما هو إلى الجمهور، من دون الاستفادة من هذا التصحيح المتعمَّد في التركيز الذي يضع القرّاء ضمن أفضل الظروف الممكنة لتذوّق العمل.

❖

ولكنَّ فيان بخداع الجمهور عمداً وباختراع مؤلِّف غير موجود، بلغ أيضاً شكلاً من الحقيقة كان سيظل متوارياً لو احتفظ بهويته التقليدية. لأن فيان ليس فقط كاتباً باريسياً من سان – جيرمان – دي – بريه، إذ إنه أيضاً كاتب أمريكي، وبهذا المعنى، ليس اختراعه اختراعاً حقاً.

فقسم كامل من شخصيته الفنية، بدءاً من روابطه مع الجاز، يقرّبه بالفعل من الثقافة الأمريكية. لأن الجاز ليس مجرّد موسيقا يحبّها ويعزفها، بل هو حاضر في أسلوب العيش والكتابة، في استرخائه الظاهري كما في طريقة تأليف كتبه، وفي إعطاء جملته إيقاعاً متميزاً.

والقول إذن: إنه كاتب أمريكي، ليس مجرّد طريقة في الكلام أو مقارنة – أو حيلة تجارية –، بل إنه استعارة نشيطة حقيقية، يحاول

1 – بوريس فيان، سأذهب للبصق على قبوركم، كتاب الجيب، ٢٠٠٩، ص٢٠.

فيان من خلالها التعبير عن أن شيئاً من أمريكا يشكّل جزءاً لا يتجزأ من شخصيته. وعلى غرار الاستعارة البلاغية، يُلغي أداة التشبيه، ويعيش تماماً هذه الهوية الأخرى بإظهارها على غلاف روايته.

فالإدراج ضمن المنظور زائف إذن من وجهة نظر ما – فيان ليس كاتباً أمريكياً–، وصحيح من وجهة نظر أخرى، فيان كاتب أمريكي. وكما الأخطاء المعمارية المتعمَّدة التي كان يعملها الإغريق لاستباق رؤية المتفرّجين، واستعادة حقيقة عملهم، يتيح الإدراج ضمن المنظور إذن نفاذاً ممتازاً لعناصر في النص قد تتعرَّض في الحالة المعاكسة إلى الإفلات من القارئ.

❖

ذلك أن كاتباً كبيراً – هذه النقطة كانت واضحة مع رومان غاري – يتمتَّع دائماً بـ"**شخصية متعددة**". فهو عدّة كتّاب في الوقت ذاته، وهذه الكثرة في كيانه هي التي تسمح له بإعادة ابتكار اللغة. وهو ليس فقط ما يختزله اسمه بتبسيطه، بل أيضاً أكثر من ذلك بكثير. ولهذا السبب، فإن هوية الأحوال المدنية المفروضة عليه، إذا ما سمحت باستقرار تجاري لأعماله، فهي تجمّده وتُضرّ به.

ويمكن لجزء من شخصيته، بسبب أصوله وصِلاته أو ميوله، أن ينتمي إلى ثقافة أو ثقافات أخرى، مثل الإقامة في بلَد آخر. لكنَّ هذه الثقافات الأخرى، من حيث إنها غير ممثَّلة في اسمه، تختفي من هويته الظاهرة، وتميل إلى الاختفاء عن أعماله، أو لا تحتل فيها المكانة التي تستحقها على كل حال.

إن هذا **الانقسام** في الشخصية ليس وقفاً على الكتاب بالطبع، فنحن مركَّبون من عدّة شخصيّات، تتساكن فينا بانسجام قد يقلّ أو يكثر، وتأتي أسماؤنا لاختزالها، بإجبارنا على توحيد هذه الشخصيات،

أو على اندماجنا بأنفسنا. لكنَّ الكاتب باشتغاله على نفسه وعلى اللغة، يُدفع أكثر من أي أحد آخر، إلى إظهار الشخصيات المتعدِّدة التي تسكنه.

فعائق اسم المؤلِّف، كما فهمه رومان غاري جيداً، وخاصة عندما يكون فريداً، هو تجميد الهوية بجعلها تقتصر على جزء منها، وتثبيت الصورة الخارجية المعطاة عنها. وليست العملية إيجازاً بقدر ما هي تقييد، فليس مُدهِشاً منذئذ أن نجد بعض الكتّاب المنتبهين إلى انقسامهم الشخصي، يضيقون ذرعاً داخل هذا الاسم، ويحاولون التخلّص منه بأي ثمن.

وليست الهوية فقط هي التي تشوَّه نتيجة إلصاق تعسّفي لاسم فريد مع كل الصور المقيِّدة التي تقترن به، بل الأعمال على وجه الخصوص التي قد لا تُقرأ إلا طبقاً لاتجاه وحيد. ولذا تسمح الاستعانة باسم مستعار، على العكس، بتعدّد معاني النص، ليس بتحويله — إذ يظلّ هو نفسه — بل بتعدّد الدلالات الافتراضية التي ينطوي عليها.

❖

إلا أنه من المؤسف أن هذه الحقيقة التي فهمها الكثير من الكتّاب الذين اختاروا أسماء مستعارة، تُفلت من أغلبية النقّاد الذين يصرّون، على حساب المؤلِّفين الذين يفترض أن يُظهروا قيمتهم، على إبقاء الصلة وثيقة بين اسم المؤلِّف وعمل ما، بينما سيكون لهذا العمل كل الفائدة باقترانه، بصفة وقتيّة أو نهائيّة، بأسماء أخرى.

ولهذا، سيكون من الخسران بل من غير المعقول أن يُحرم القرّاء مما يمكن أن تجلبه، للمعرفة المعمَّقة بالأدب وبالفن، الاستعانة الأوسع نطاقاً وتشاوراً بنسبة الأعمال المتحرِّكة، التي تُوصف ظلماً بأنها «مغلوطة».

الفصل الثالث
أليس في بلاد العجائب
لكاتب سوريالي

ربما لم نُحِط بشكل كاف بشبكة النفوذ المعقّدة التي يتموضع لويس كارول فيها، بتعوّدنا عدّه كمؤلّف غامض، لا ندري من أين جاء، ليس له أسلاف ولا مكانة محدَّدة في تاريخ الأدب، أي داخل بنوة ومكان لتلقّي ميراث.

ومن دون أن نريد المسَّ بتاتاً بأصالة تبقى عظيمة، من الواضح في نظر الناقد المهتم بالتطوّرات الحقيقية – التي تجري في العمق – أن أعماله تدين أيضاً بالكثير لمجموعة ممن خلفوه، ما كان لعمله أن يوجد من دونهم، وتستحق أسماؤهم وأعمالهم، توخّياً للعدالة والفهم، أن تستعيدها الذاكرة.

❖

وهذه حال السورياليين أولاً بالطبع، الذين لم يُدرس تأثيرهم في لويس كارول بشكل كافٍ من النقّاد. مع أن من الواضح، عندما نقارن أعمالهم بعمله، أنه يرتبط أولاً بهذا التيّار الفنّي، ومن دون أن يخفي مؤلّف **أليس في بلاد العجائب والجانب الآخر من المرآة** ذلك ألبتّة.

وإحدى النقاط المشتركة بين هذه الأعمال هي قطيعتها المقصودة مع القوانين الأولية للمنطق التقليدي، لمصلحة منطق آخر يرتكز على عمليات مفارقة. فـ"**اللامعنى**" الأثير في كتب لويس كارول مستوحى مباشرة من اللامنطقي الذي لم يتوقّف السورياليون عن المناداة به في انشغالهم الدائم بتجاوز مظاهر عالَم الواقع الخادعة.

وحيث يستعير لويس كارول من السورياليين، يتمثّل في المكانة المرموقة التي يعطيها للصورة، إذ يعتبرها مؤشراً ممتازاً للمعرفة. وبالفعل، فإن مجموعة كاملة من الصور المدهشة لـ"**أليس في بلاد العجائب**" أو "**الجانب الآخر من المرآة**" تبدو وكأنها آتية مباشرة من الكتّاب والفنانين السورياليين. لأن لويس كارول، على غرار معلّميه، يقرن عادة بين وقائع منفصلة في الظاهر، تكتسب، بتقاربها غير المألوف، معنى إضافياً.

وبالطريقة ذاتها، يعير اهتماماً كبيراً إلى الإمكانات الخفية للغة، ولاسيما عندما تتعزّز هذه اللغة بالإبداع الشعري. إذ لا تُؤخذ الكلمات فقط بحرفيتها، أي بجدية، ضمن عالَمه اللغوي، حيث تكتسب بهذا حيوية خاصة، لكنَّ قدرتها على الدلالة تتضاعف بالاستعانة بالكلمات المولّدة والكلمات العامة.

ويظهر أن لويس كارول في ميدان الابتكار اللغوي الخاص، لم يستلهم فقط السورياليين، بل استعار أيضاً من جويس كثيراً، في تسلسل أفكار لم يلفت النظر ولم يدرس جيداً من المتخصصين بالمؤلّف. وسيبقى عمل نقدي كثير لدراسة التأثير الخفي لـ"**فينيغان واك**" في أعمال لويس كارول وفي الإلهام الذي وجده لدى متقدّمه العظيم.

❖

وفي الوقت الذي كان يستمد بوفرة من السورياليين، يعترف بصراحة بدَيْنه إزاء التحليل النفسي، وليس في هذا ما يُدهش إذا ما فكّرنا بقرابة كل من التيّارين بعضهما لبعض منذ البداية.

فكيف لنا ألا نتذكّر، إزاء هذا العالَم التحت الأرضي المعتم الذي يأخذ الأرنب أليس إليه، **المشهد الآخر** الموصوف من فرويد الذي،

باستعانته باستعارات من علم الآثار، يحدِّد في أسس وأعماق الأنا هذا الفضاء البديل، فضاء الحياة اللاشعورية؟

كما يتموضع الحلم أيضاً في قلب العالَمَين، إذ تعطي شخصيات لويس كارول الانطباع بأنها تتحرّك في فضاء حلمي – لا يعود فيه أي من معطيات العالَم الواقعي صالحاً – حيث يتوقف المنطق الديكارتي عن السريان، وينصاع الزمن لقوانين مختلفة، والموت وقد أضحى حادثاً قابلاً للانعكاس، لم يعد يشكّل عقبة نهائية.

عالَم الحلم، بالطبع، ولكنّ يمكن أيضاً القول: إنه عالَم الهذيان،[1] ذلك أن هذا الهذيان، ولاسيما في شكله الفصَامي، يجري حسب المبادئ المختلفة ذاتها، وينكشف اللاشعور من خلاله، كما في الحلم، علناً، كما لو أنه توصّل إلى الاحتيال على الحواجز التي رفعتها الرقابة.

ويبلغ الأمر بلويس كارول أن تبدو بعض اصطلاحاته مستعارَة مباشرة من المصطلحات الفرويدية. فالأمر كذلك، على سبيل المثال، بالنسبة لفكرة **ما** وراء المرآة، التي يمكن أن تميّز السقوط في الهذيان، كما تميّز الانزلاق في الحلم، وتصف بشكل يثير الإعجاب اجتياز الحدّ بين عالَم العقل وعالَم الجنون الذي لا يمرُّ بين الناس بقدر ما يمر داخل كلّ منّا.

❖

إن نقل لويس كارول من القرن التاسع عشر إلى القرن العشرين، حتى نجعل منه وريثاً للسوريالية وللتحليل النفسي؛ يعني **إدراجاً ضمن منظور زمني**، يأتي لإكمال الإدراجات ضمن المنظور التي ذكرتُ آنفاً، إذ

---

1 – انظر: «هذيان في ثماني حلقات أو أزمات».

لا يقوم على تغيير اسم المؤلِّف أو على وضعه في منطقة جغرافية، غير التي ولد فيها، بل على نقله من عصر إلى آخر.

ويمكن القيام بهذا التغيير في الاتجاهين، سواء بوضع المؤلِّف في عصر أكثر تأخّراً من العصر الذي عاش فيه، أم في عصر أكثر قرباً. وقد قام الشاعر الإنكليزي ماك فيرسون في القرن الثامن عشر، على سبيل المثال، بحركة معاكسة إذ نسب أعماله الخاصة إلى شاعر ملحمي اسكتلندي من القرن الثالث، هو أوسيان.

إن هذا الإدراج ضمن المنظور للويس كارول يعني استخلاص كل نتائج نظرية الانتحال بالاستباق، التي أسهبتُ فيها في مكان آخر[1]. فإذا ما تبيّن أن بعض الكتّاب استبقوا بعض المؤلِّفين المقبلين إلى حد إعطاء الانطباع بأنهم نقلوا عنهم، فليس من الخطأ إذن، ضمن تاريخ متجدّد للأدب، أن يُوضعوا بَعد أولئك الذين سطوا على مؤلَّفاتهم، ويتم تغيير فترة وجودهم.

ولمثل هذا المسعى مساوئ ومحاسن. وتتمثَّل المساوئ في إفقاد هؤلاء المؤلِّفين مكانتهم الإرهاصية، لدى مخاطرتنا بمحو خصوصيتهم، فبإدراجهم ضمن المنتحلين — وليس الرواد -، في تيار فكري أو فنّي متكوّن من قَبْلُ، قد يفضي هذا المسعى، على حسابهم، إلى الإنقاص مما قدّموه من أعمال أصيلة.

أما المحاسن، فإضافة إلى إرضاء شعور بالعدالة باستعادة التسلسل الزمني التاريخي الحقيقي، هناك وضع هذه الأعمال في المنظور بالتدخّل بقوّة في التمثّلات التي ربما تعطيها لنفسها في الأصل، ولكنها

1 - الانتحال بالاستباق، مينوي، ٢٠٠٩.

تتجمَّد شيئاً فشيئاً بشكل قوالب صلبة، إلى حد منع هذه الأعمال من أن تُقرأ مباشرة.

ويمكن للويس كارول هكذا الانتفاع من تقدّمه قرناً في الزمان والوقوف إلى جانب مؤلِّفي الحداثة الكبار الذين استلهمهم بطريقة ما[1]. فالاستعانة بالخطأ المبدِع تعطيه فرصة كي يُقرأ بصفة أخرى، بتعديل الصور الساكنة والمقيدة لعبقريته التي اقترنت، للأسف، به تقليدياً.

❖

إن للإدراج في المنظور الزمني تأثيراً في زيادة حركية العمل الأدبي، فالعمل الأدبي بوضعه في سياق آخر، إلى جانب مؤلِّفين آخرين غير الذين كان معتاداً على مجاورتهم، وربطه بعلاقات قرابة أخرى، يبقى هو نفسه حرفياً، ويتلقّى أيضاً اختلافات ملموسة، لأنه يتحمّل مجموعة من الأصدقاء الناجمة عن موقعه الجديد في الزمان.

فنسبة **أليس في بلاد العجائب** أو **في الجانب الآخر من المرآة** إلى مؤلِّف من القرن العشرين كان من الممكن أن يعرف التيار السوريالي والتحليل النفسي الفرويدي[2]، كما عرف كيف يستفيد منهما بمهارة، لا يغيّر فيهما شيئاً على الصعيد المادي، ولكنّه يحثّ على تأمّلات أثناء

---

1 – حول الأنماط المختلفة للانتحال بالاستباق، انظر المصدر السابق، ص٦١-١٠١.

2 – مثال على سيرة مجدَّدة، بانتقال مقداره قرن، حسب النموذج الموضوع في **الانتحال بالاستباق** فيما يتعلّق بلورانس ستيرن:

«لويس كارول (واسمه الحقيقي شارل لودفيغ دودغسون) هو كاتب ومصوّر وعالم رياضي إنكليزي، ولد في عام ١٩٣٢ في داريسوري ومات العام ١٩٩٨ في غيلدفورد. ولتأثّره بالتيار السوريالي وبأعمال جويس، يعدّ واحداً من كبار المبدعين للشكل الروائي في القرن العشرين».

القراءة، وهذه التجربة هي التي يقوم بها بورجيس في قصته الشهيرة حول إعادة كتابة دون **كيشوت** إذ يبيّن أن المقطع ذاته، مكتوباً بالكلمات ذاتها على مسافة قرون من قِبَل سيرفانتيس ومن قِبَل بيير مينارد، يتوقّف عن كونه المقطع ذاته.

والجدير بالملاحظة، على سبيل المثال، أن نصوص لويس كارول، إذا ما نُقلت قرناً، تُشحن بوقار لم يكن فيها في الأصل، عندما كُتبت في زمن كان الهدف منها تسلية الأطفال، ولا يغربنّ عن البال أن السوريالية ولدت على أنقاض حرب ١٩١٤، ولا تقوم على ألعاب شكلية مجّانيّة، بل تستهدف إعادة النظر في كل النظام السياسي والاجتماعي الذي يرتكز على مفهوم معين للغة وللعقل شرعت في الاحتجاج عليه.

فما إن نضع **أليس في بلاد العجائب** على سبيل المثال في هذا المنظور الجديد، مع الكتَاب الذي تلاه — وخاصة انتقادهما المتكرّر ضد الملكية — حتى يشحنا بالعنف ضد السلطات السائدة، وهو عنف لم يكن فيهما بالضرورة لدى كتابتهما، إذ يغيب طابعهما الطفولي لمصلحة إعادة التساؤل حول كل صنوف الهيمنة التي بمقدور الإنسان ممارستها على المخلوقات الأخرى، وهي هيمنة يبيّنان بدقّة كيف أنها مرتبطة في جزء منها باستعمال معيّن للغة.

والجدير بالذكر أن فيلسوفاً مثل جيل دولوز استعان بلويس كارول في تأمّله المعاصر حول المنطق،[1] ذلك أن عمل لويس كارول لم يعد في مكانه في القرن التاسع عشر، حيث اقتصّت مصادفات التاريخ الأدبي

---

1 – جيل دولوز، **منطق المعنى**، مينوي، ١٩٦٩، وقد بيّن بينوا ديلون من جهته كيف استلهم لويس كارول أنطوان أرتو الذي اشتكى منه. انظر «حالة محدّدة للانتحال بالاستباق: أنطوان آرتو يتهم لويس كارول»، على موقع **فابولا** (http://www.fabula.orgpeirse/document4992).

الغريبة أن يُولد. وهو الآن، على كل حال، من بين مبدعي الأشكال الكبار في القرن العشرين، حيث يمكّن انتقال زمني من قراءة أعماله بكل ما فيها من قوة لاذعة.

❖

لكنَّ الإدراج في المنظور الزمني لا يقتصر على زيادة حراك النص، بل يزيد أيضاً من حركية المؤلّف، بصفة ربما أكثر وضوحاً مما تفعله الحركية المكانية.

فإذا قَبِلنا الفرضية المؤسِّسة للانتحال بالاستباق إضافة إلى انتقالات زمنية أخرى، والقائلة بأنه يمكن لمؤلِّفين من عصور مختلفة أن يعبّروا عن أنفسهم بطريقة مشابِهة أو متطابقة. فإن هذه «النصوص» التي لا يمكن تحديد تسلسلها الزمني هي في النهاية إنتاج فريق أو جمعية مؤلِّفين منفصلين بالزمان، أكثر مما هي إنتاج للمؤلِّف الوحيد الذي تُنسب إليه مراعاة للراحة.

هذه الفرضية تقتضي الإقرار بوجود **تجارب عالمية** من الممكن التوصّل إليها بأشكال متقاربة في فترات مختلفة من التاريخ الأدبي، ولا تكون مُلكاً حصرياً لهذا أو ذاك من الكتّاب، بل تنتمي إلى كل الذين ينقلونها، ويصيرون بهذا مشاركين في ملكيتها عن بعد.

فنحن هنا إذن إزاء شكل آخر لتطاير مفهوم المؤلِّف، لا يندرج في شكل من **الانقسام**، بالمعنى الذي ينطوي فيه فيان على كاتب فرنسي وكاتب أمريكي في آن معاً، بل في شكل **بعثرة**، لا يكون التعدّد فيها داخلياً للمؤلِّف – يشمل الاسم نفسه عدّة أشخاص – بل خارجي – يمكن لعدّة أسماء المؤلِّفين أن تُنسب للنص نفسه.

نرى كيف يعتمد مفهوم البعثرة هذا على التغيرات في النسبة، إذ يزيل عنها نهائياً طابعها المغلوط، لأن كل مؤلِّف، حتّى لو ظنّ نفسه في حلمه النرجسي فريداً، لم يعد في هذا المنظور إلا لسان الحال الانتقالي لجماعة لا زمنية من العقول.

لأنه لو كانت **أليس في بلاد العجائب** كُتبت من كاتب سوريالي أو **دون كيشوت** كُتبت من معاصر لفاليري، فهناك مصلحة عندئذٍ في تأمّل الفرضيّات الأخرى التي لم يستبقها التاريخ، حتى نتفحّص، في هذه العوالم الممكنة الأخرى للأدب، الأصداء الأخرى التي قد يُشحن بها النص «نفسه» لو شاءت مصادفات الإبداع أمراً آخر.

❖

إن إزاحة لويس كارول إلى الأمام مقدار قرن يمكن أن يكون إدراجاً في المنظور مفيداً من أجل تذوّق صحيح لأعماله، لكنه أيضاً مسعًى شخصيٌ في الأساس، يقوم القارئ من خلاله، مستعملاً حريّته في الابتكار، بالانخراط بكيفية إبداعية في البحث عن عناصر الأدب والفن غير المحدَّدة بأي مؤلّف بصفة خاصة، ولكنها تسري بحرية بين العصور.

حسب نموذج ما بين النصوص – الذي يتعلّق بالكيفية التي تؤثّر بها النصوص بعضها في بعض، إلى حد إلغاء مفهوم النص – فإن شكلاً من **الإبداعية المتبادلة** هنا هو موضع الاتهام، حيث نجد صورة المؤلِّف ذاتها تتلاشى، لأنه يجد نفسه بصحبة مؤلِّفين آخرين سبقوه أو يستبقهم، كان من الممكن لهم أيضاً إبداع النص نفسه.

إن لهذه الإبداعية المتبادلة بالضرورة بعداً ذاتياً، بمعنى أنه ينبغي وجود قارئ خاص بثقافته وحساسيته الخاصة لرؤية المؤلِّفين المفترضين الآخرين الذي كان من الممكن لنص أن يعرفهم في نسخة أخرى من

العـالَم ويحمـل مـن دون أن يـدري كتابـاتهم الرصـينة. مؤلِّفـون لم تكـن لديهم الفرصة لكتابة ذلك النص، ولا يتدخّلون إلا من خلال التأثيرات الماضية أو الآتية التي عند تقاطعها تقع كل كتابة.

وعلى غرار كل الاستعارات النشيطة التي ترتكز على إعادة نسبة الأعمال الأدبية، علينا الاعتراف بأن ذاتية القارئ هي في المقام الأول، إذ هي التي تحدِّد في النهاية، من دون التذرّع بموضوعية مستحيلة، العناصر المؤسِّسة لإعادة كتابة التاريخ الأدبي بصفة جذرية.

❖

إذا ما كانت أمثلة النسبة المغلوطة الثلاثة التي استعرضناها تكتسي بعض الأهمية، فإن بإمكاننا أيضاً، في الوقت ذاته، معرفة إلى أيّ حد يبعث التغيير الجزئي للمؤلِّف شعوراً بالخيبة، بل بعدم الإنجاز.

فالدفاع عن النسبة المغلوطة يرتكز على فكرة إغناء نص ومؤلِّف في آن معاً. والهدف الأول هنا قد بُلغ، إذ وجدت أعمال غاري وفيان ولويس كارول نفسها وقد تحوّلت، بنسب متفاوتة، نتيجة للتعديلات الجارية على المؤلِّفين، سواء منهم أم منا، فالإدراج ضمن المنظور في الحالات الثلاث – اسمياً كان أم مكانياً وزمنياً – يشجع على تغييرات في القراءة ما كان لها أن تُوجد، أو تكون أقل وضوحاً في غيابه.

وفي المقابل، لا تفيد هذه النسبة المغلوطة حقاً أي مؤلِّف آخر، لأنه ما من مؤلِّف آخر استُدعي هنا، وحتى في الحالة التي كان فيها شكل من التجسّد – حالة إميل أجار التي مثلها بول بافلوفيتش –، نظلّ في ميدان المتخيّل، ولا يستفيد أي مؤلِّف آخر من النسبة المغلوطة.

وما نحصل عليه في النهاية يشابه هذا الإدراج ضمن المنظور المعتاد الذي يَعمَد إليه كل كاتب يودّ تحسين سيرته الذاتية، حتى يجعلها أكثر

قرباً من الصورة التي يرغب في إعطائها عن نفسه، طبقاً لتطلعاته، أو لما يبدو له أن عمله يفيض به.

وقد آن الأوان الآن للقيام بخطوة أخرى عن طريق عملية أكثر جذرية، تقوم على تحويل أعمال مؤلّف إلى مؤلِّف آخر، مع هذه الإرادة المزدوجة – القريبة، كما أظنُّ، مما كان بورجس يتمنى في نصّه التلميحي حول الدفاع عن النسبة المغلوطة – في إغناء قراءتنا للنص وإغناء إدراكنا للمؤلِّف في آن معاً.

تغييرات تامة
لمؤلِّفين

الفصل الأول

الغريب*

لفرانز كافكا

لوقت طويل وُضعت رواية **الغريب** على حدة في أعمال كافكا، كأنّما يتعلّق الأمر برواية شاذة لا يمكن وضعها مع الروايات الأخرى في المكانة ذاتها، وكأنما تستدعي لهذا معاملة مستقلّة، وبلغ الحرج الذي تثيره لدى النقّاد حدّاً لا يندر معه عدم ذكرها في أعمالهم عن كافكا.

يبعث هذا الموقف على الأسف، ولاسيما أننا بقبولنا إبقاء هذا العمل الفريد ضمن أعمال كافكا، يمكن لنا أن نلاحظ أنه ليس في مكانه وحسب، لكنّ وضعه في الحساب يسمح بالرفع من قيمة الكتب الأخرى بإسقاط ضوء جديد عليها، وإخضاعها كما المؤلّف ذاته لأسئلة أصيلة.

❖

إن **الغريب** تتميز في البداية بعقدتها عن بقية أعمال كافكا. إذ يرتكب شخص غريب الأطوار، هو مورسو، جريمة قتل من دون مبرّر، فيُحال إلى القضاء ويُحكم عليه بالإعدام.

والتشابه الأول يقوم على موضوع القضاء الحاضر دوماً في روايات وقصص كافكا، بدءاً بـ«المستعمرة العقابية» حتى **القصر**، مروراً بـ"**القضية**". وهو موضوع لا يتحقّق بالضرورة على شكل قضية حسب الأصول، لكنه يعرف تنويعات متعدِّدة حول مفهوم الحكم الذي يكون حكماً داخلياً في المقام الأول.

والأمر ذاته هنا حيث، كما في الكتب الأخرى لكافكا، ينوء مورسو تحت عبء قانون يتجاوزه، إلى حدّ الشعور بشكل من الإدانة التي ربما

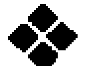
---

* الرواية في الأصل لألبير كامو. (المترجم).

لم تُثر اهتمام النقّاد بصفة كافية، وهكذا، لدى النظر في قضيته، عندما يشيح بواب الملجأ بوجهه، وقد استُدعي كشاهد، ثم يروي كيف رفض رؤية جثة والدته، بل دخّن، نام واحتسى القهوة، يشعر بأن القاعة امتلأت بالعاطفة، ويصل للمرة الأولى بوعي إلى الشعور بالذنب[1].

ذنب كان يشعر به من دون شك بصفة غامضة حتى قبل ارتكابه للجريمة، الذي ليس هو السبب بقدر ما يشكّل النتيجة. كما حدث، على سبيل المثال، بعد مشاحنة مع صديقته ماري، إذ كانت تتساءل عن ربطة عنقه السوداء، وسألته عمّا إذا كان في حالة حداد، فيوضح مورسو لها أنه فقد أمه بالأمس. وإزاء تراجع الفتاة الخفيف، يشعر على الفور بالرغبة في تبرئة نفسه، شارحاً أنه ليس مسؤولاً عن هذا الموت، قبل أن يحدّث نفسه بأنه استعمل هذه الصيغة قبلاً مع رئيسه، وأنْ لا معنى للموت على الرغم من أن المرء يشعر بأنه مذنب نوعاً ما[2].

وهكذا، حتى قبل ارتكابه بعد أي فعل محظور، وما من سبب إذن للوم نفسه، يعاني بطل الغريب شعوراً بالذنب يجدُ في التحرّر منه، ويعبّر عنه بألفاظ يمكن أن تكون تلك التي يستعملها مؤلّف **رسالة إلى الأب** أو **القرار**. فنحن هنا بالفعل، كما هي الحال دائماً مع نصوص كافكا، في عالَم الخطأ.



جريمة قتل، قضية، مواجهة الشخص مع القانون الذي لا يرحم، كل هذا لا يستدعي بالضرورة اسم كافكا لو لم يُضف إليه هذا العنصر الجوهري أي غياب الدافع، وسواء اخترنا وصفه بـ«العبثي» أم لا، فإن هذه الصفة أكثر من أي صفة أخرى، هي التي تميّز العمل، وتبيّن أننا موجودون بالفعل في العالَم الخيالي للكاتب التشيكي.

---

1 – **الغريب**، غاليمار، مجموعة «فوليو»، ٢٠٠٨، ص١٣٦.

2 – المصدر السابق، ص٣٣.

إن فعل مورسو الإجرامي هو كافكي بعمق، من حيث إنه غير مفهوم وغير مبرّر لنا. فإذا أمكن تبرير موقفه لدى المشاجرة مع العرب، فمن الصعب إدراك الأسباب التي تدفعه فيما بعد إلى إطلاق الرصاص على رجل، ومواصلة الإطلاق أربع مرّات، في الوقت الذي لم تكن حياته مهدَّدة، على جسم بلا حراك.

فلا روايته التي يُدلي بها بعد هذا الفعل – ويقول فيها: إنه «حطّم التوازن اليومي»[1] والسكون المسيطر على شاطئ عَرَف فيه السعادة–، ولا المقارنة المأساوية التي يقترحها بين طلقاته الأربع والطَرَقات «على باب التعاسة» إذا ما كانتا تسهمان في وصف جو عام وحالة ذهنية، تكفيان لتقديم تفسير معقول لهذا السلوك.

وليس من قبيل المصادفة أن تكون الصورة التي يستعين بها الكاتب الدلالة على انتقال البطل إلى هذا العالَم الآخر، عالَم القضاء والقانون، هي صورة باب بالضبط، لأنه رمز مهم كافكي للانتقال، نعرف قيمته الرمزيّة سواء من **القضية** أم من **القصر**.

إن خصوصية فعل مورسو الإجرامي تتمثّل في أن طابعه المجاني ليس من فعل المجتمع، بل من الشخص الذي يواجهه، ففي **القضية** أو **القصر** يرجع الشعور بالعبث إلى العالَم المحيط. أما هنا، فالبطل نفسه هو الذي يقوم بأفعال دوافعها مبهمة، ويحرص النص على عدم إعطائنا مبررات مقنعة لها.

وما يميز هكذا أحد المَشاهد الأخيرة للمحاكمة، والذي يسبق مرافعة الدفاع هو عدم وضوح المعنى. فعندما يسأل رئيس المحكمة مورسو عما إذا كان لديه ما يضيفه لتنوير المناقشة، يجيب هذا بأنه لم تكن لديه النيّة في قتل العربي، وإزاء اندهاش الرئيس الذي يصرّح بأنه لا يفهم

---

1 – المصدر السابق.

جيداً استراتيجية دفاعه، يحاول تبرئة نفسه، بين ضحك القاعة، بتحميل مسؤولية القتل للشمس.[1]

وهكذا يمكن القول: إننا مع هذه الرواية، على غرار الحلم الذي يعيد تأليف الحياة اليومية، أمام إعادة ترتيب للعناصر التقليدية في عالَم كافكا. ولكننا بشيء من الانتباه، نلاحظ أنها حاضرة جميعاً، مع أننا مستترة شيئاً ما، ويظهر تردّد النقّاد في ضم هذا النص إلى أعمال كافكا بهذا غير مشروع.

❖

ومع ذلك يمكن الاجتهاد في فهم التحفظ في نسبة **الغريب** إلى كافكا، فثمّة اختلافات، بالتأكيد، بين هذه الرواية والأعمال الأخرى، بدءاً من الإطار العام الذي تجري الأحداث فيه. فقد استبدل كافكا بالمكان غير المعيّن لـ"**القضية**" و**القصر** هذه المرة، فضاء محدداً بجلاء، هو الجزائر، وأعطى نصّه أفقاً مشمساً ومخالفاً للأفق الذي تجري فيه رواياته الأخرى.

لكنَّ بيئة الكتاب ليست هي الاختلاف الوحيد، فالشخصيّة الرئيسة منخرطة في واقع اجتماعي محسوس أكثر من أبطال الروايات الأخرى. إذ لديه في البداية اسم خاص به، وهو ما ليس شائعاً لدى كافكا، حيث نجد عدّة شخصيات — وخاصة في رواياته الأخيرة — من دون هوية. كما أن له عائلة، حتى لو اقتصرت على أمه التي يتركها في ملجأ للعجزة، ويتمتع بنشاط مهني مستقر، يعطيه انتماء ملموساً في المجتمع.

وثمّة عنصر جوهري يتصل بعالَم القضاء الذي نوّهت بالمكان المهم الذي يحتلّه في عالَم كافكا، لكنَّ الجدير بالملاحظة هو أن هذا العالَم لا يخضع هنا إلى قواعد غير مفهومة، بل ينصاع إلى قوانين العالَم

---

1 – المصدر السابق، ص١٥٦.

القضائي المعتادة، فعلى العكس من جوزيف ك.، على سبيل المثال، يستفيد مورسو من محاكمة كلاسيكية، مستعيناً بمحامٍ، مع مداولات وجاهية، محاكمة تشابه من جوانب عديدة محاكمة واقعية.

الحاصل، أن خلفية الرواية ليست العالَم غير المحدَّد والرمزي الذي اعتاد قارئ كافكا عليه، بل مجتمع محدَّد، يمكن تعيينه بجلاء، ويخضع لقواعد معترف بها، حتى لو اختُلف بشأنها. فيبدو هكذا أننا انتقلنا من الصورة الرمزية لعالَم مجرَّد إلى الوصف الأكثر واقعية للعالَم المحسوس.

❖

لكنَّ الاختلاف الأكثر دلالة يتمثّل في وجهة النظر، فبينما كُتبت روايات كافكا الأخرى بصيغة الغائب، كُتبت الغريب بصيغة المتكلّم، كخيار سردي يلوح منذ السطور الأولى، ويعبِّر عن نبرة الكتاب:

اليوم، ماما ماتت[1]

وهي بداية مميزة، يمكن مقارنتها ببداية القضية المعروفة جيداً:

لقد افترى بالتأكيد على جوزيف ك.، لأنه من دون أن يفعل شيئاً، اعتُقل هذا الصباح.[2]

أو بوصفها أيضاً بالتوازي مع السطور المشهورة الأولى لـ"**التحوّل**":

في الصباح، لدى خروج غريغوار سامسا من حلم مزعج، استيقظ متحوِّلاً في سريره إلى حشرة[3].

في الحالات الثلاث – التي من السهل تطابقها، لكون المخطط السردي متماثلاً –، يعلم البطل فجأة، في بداية النص، أن حياته قد

---

1 - المصدر السابق، ص٩.

2 - فرانز كافكا، **الأعمال الكاملة**، غاليمار، مجموعة «مكتبة البلياد»، ١٩٧٦، المجلد الأول، ص٢٥٩.

3 - فرانز كافكا، **الأعمال الكاملة**، غاليمار، مجموعة «مكتبة البلياد»، ١٩٨٠، المجلد الثاني، ص١٩٢.

تغيّر مجراها، وأنه لن يكون أبداً الشخص ذاته، فهو فجأة في المواجهة، والقارئ معه، لانهيار عالمه المألوف، ينقلها النص لنا بعنف مضمر.

فيما وراء تشابه الأوضاع وتقارب الأسلوب، ندرك بشكل أفضل ما يقدّمه الانتقال من صيغة الغائب إلى صيغة المتكلّم، والأسباب التي دعت كافكا إلى هذا، فلهذا التغيير في المنظور نتائج مهمة، ذلك لأن العالَم بأجمعه والتاريخ الذي يجري فيه يصلنا هذه المرة من خلال عينَي شخصية وحيدة.

❖

ومن هنا، فإن العنف الذي يخضع البطل له، سواء كان من المجتمع الذي يعيش فيه أم من القضية التي رُفعت عليه، يزداد كثيراً ويعيش القارئ من الداخل التقاءه بالعبثي، إذ لا يعود مجرّد شاهد غريب ليصير جزءاً لا يتجزأ منه. وهو منذئذ، بفضل هذا الخيار السردي الحصيف، مدفوع إلى التماهي مع البطل بقدر ما تكتسب الرواية بهذا من شدة درامية.

❖

لقد كان لهذا التحفظ في إدماج الغريب تماماً في أعمال كافكا نتائج سلبية في قراءة هذه الأعمال، وذلك بتطويره لاتجاه مفضّل، تعزَّز أيضاً بتنامي النقد الجديد والمكانة التي يعطيها لموضوع اللاشعور.

فثمّة قراءة معينة لهذه الرواية، غدت مهيمنة بتأثير التحليل النفسي، تميل بالفعل إلى تقديم مورسو كإنسان شاذ، مصاب بالفصام نوعاً ما، ومقطوع على كل حال عن عالَم يشعر من خلال الألم بطابعه العبثي، ويعجز بهذا عن عقد حوار عادي معه.

وتتعزَّز هذه القراءة بالطبع بعنوان الكتاب الذي يلحّ على غرابة الراوي عن العالَم، وغرابة مناجاة للنفس تبدو الجمل فيها — ولاسيما بالاستعمال المتكرِّر لصيغة الماضي المتميزة بالحيادية الباردة — وكأنها تخرج عن نطاق التخاطب المعتاد، وتشي بخواء شخصية حبيسة في قلعة داخلية يعجز عن الانفلات منها للانفتاح على الآخرين.

كما تتعزّز هذه القراءة للكتاب أيضاً بسلوك الراوي الذي لا يبدو أن لديه في مواجهة تصاريف الوجود المختلفة، أي شعور يُنتظر من إنسان يُفترض أن يتقاسمه مع أمثاله، سواء أمام موت أمه، أم في علاقته مع صديقته، أو أثناء محاكمته. فمورسو لا يكترث في الظاهر بما يحدث له، وكأنما غدا شخصاً آخر بالنسبة لنفسه.

فعندما يدعوه رئيسه في العمل ليبحث معه إقامة مكتب في باريس – مكتب قد يستلم مورسو إدارته، ويُتاح له بذلك العيش في العاصمة، والسفر جزءاً من السنة –، يصطدم بلامبالاة مرؤوسه، غير المكترث بهذه الترقية الاستثنائية، إذ يردّ عليه برباطة جأش قائلاً: إن كل أشكال الحياة تتساوى، وإن الأمل في تغييرها شيء خيالي.[1]

والمشهد الأكثر دلالة على لا مبالاة مورسو بالأوضاع التي قد تُثار فيه الرغبة، هو المشهد الذي تقترح عليه ماري فيه الزواج. وإزاء إجابة عشيقها، الذي ليس لديه على الزواج اعتراض ذو بال ولكنه لا يبدي حماسة بالغة، تسأله ماري إذا ما كان يحبها لتتلقى منه إجابة سريعة بأن هذا لا يعنيه كثيراً، ولكنه لا يحبها من دون شك. وأمام دهشة الفتاة، التي تلاحظ أن الزواج أمر جدّي، وتسأله عمّا إذا كان يقبل المقترَح ذاته من امرأة أخرى يكون مرتبطاً بها بطريقة مماثلة، فيجيب مورسو بـ«طبعاً»[2]، تاركاً صديقته في حيرة من أمرها.

لعبت بلادة الراوي هذه دوراً حاسماً في تفضيل قراءة نفسية أبعد ما تكون عن الخطأ وتعتمد على مقتطفات محدَّدة. ولكنها تفقد من مشروعيتها عندما لا نجعل من الغريب عملاً على حدة، وندرجه ضمن سلسلة روايات كافكا، حيث لا يعود أحادي الدلالة، تاركاً المجال لقراءة مختلفة بصفة المحسوس – أكثر سياسية – ومتعارضة من عدة جوانب.

---

1 – الغريب، ص٦٦.

2 – المصدر نفسه، ص٦٨.

ولا ينبغي للتنويعات في بيئة الحدث أو التعبير أن تخفي الاستمرارية القوية التي تُوحّد روايات كافكا بعضها مع بعض، فرواية **الغريب** على غرار سابقاتها، تصف إنساناً غريباً بالتأكيد في بعض الجوانب، ويعاني صعوبات في التواصل – وبهذا يمارس أكثر من غيره تجربة العبث-، لكنه أيضاً - على وجه الخصوص - مسحوق بمنظومة تتجاوزه وتند دوافعها العميقة عن فهمه.

يمكن ردُّ صعوبة مورسو في الإفصاح عن غرابته بالتأكيد إلى استعداده الذاتي، أو إلى حساسية خاصة للأمور غير المعقولة، ولكنها نتيجة بالقدر نفسه لعجز المجتمع عن الإنصات إلى ما يمثّله من اختلاف وتفرّد، ويود التوصل إلى إبرازه، على الرغم من المواقف المعتادة التي يفرض المجتمع عليه احترامها.

وهكذا أثناء المحاكمة، عندما يحاول التدخّل لشرح ما جرى، فرض محاميه عليه السكوت. فلدى مورسو شعور مشروع كهذا بأن معالجة هذه القضية تتم بمعزل عنه، وأن محاكمته تجري في غيابه، ولهذا تتملّكه الرغبة أحياناً في قطع المداولات للسؤال عمن المتهم والمطالبة بحقه في التعبير عما بنفسه بنفسه[1].

إن هذه المطالبة بالحق في الكلام عن نفسه حتى يُفصح عن حقيقته في مواجهة منظومة تأبى الكلام غير المعتاد هي إحدى ثوابت عالَم كافكا، ونعثر عليها سواء في الروايات الكبيرة أم في **التحوّل**. وبالتركيز أكثر من اللازم على شذوذ مورسو النفسي، حتى ولو كان حقيقياً، قد نخاطر بإهمال الموضوع المركزي في أعمال كافكا، وهو الاضطهاد[2].

---

1 - المصدر السابق، ص١٤٩.

2 - حول **الغريب** كرواية سياسية، انظر نيقولا كوفاك، **الرواية السياسية، متخيلات الشمولية**، ميشالون، ٢٠٠٢، ص١٦٠-١٦١.

وكما ـ في روايات كافكا الأخرى، يرسم هذا السحق للإنسان الذي لم يعد يُحسب له حساب – ويُختزل إلى الأحرف الأولى المشينة في نصوص أخرى – في الخلفية، الحدود السياسية لعالَم يأبى عليه الوجود في تفرّده: إنه العالَم الشمولي، الملطَّف هنا بالتأكيد في نسخة أقل ترويعاً، ولكنه حاضر دائماً في أعمال كافكا كتهديدٍ رئيسٍ لحرية الأفراد.

❖

إن ضم هذه الرواية إلى أعمال كافكا، في الوقت نفسه الذي يغني قراءة **الغريب** بتبيان أن الكتاب ليس مجرّد تصوير لحيرة واضطراب نفسي، بل انتقاد سياسي واجتماعي حقيقي أيضاً، يزيد أيضاً من معرفتنا بالكاتب، إذ يشهد على قدرته على مخاطبة قرّاء خارجين عن بلده وعن عصره.

فالتأمّل الذي يبعث عليه كافكا مع هذا الكتاب يتجاوز بكثير ما قدّمته الأعمال السابقة. إذ بفضل **الغريب** لم تعد استحالة أن يكون المرء مفهوماً وقفاً على المجتمعات المغلقة والقامعة، المتمثِّلة في الديكتاتوريات المقبلة، على غرار الديكتاتوريات التي تصفها **القضية** أو **القصر**، بل تغدو مرتبطة بمجرّد وجود الإنسان وبحدود اللغة.

ومورسو، مثل بطلَي **القضية** و**القصر** لا يتوصل إلى إدراك ما يُنتظر منه ولا إلى أن يستمع له من الآخرين. وهكذا يكتشف أنه ما من مكان خارجي عنه نفسه من الممكن له أن يكون مفهوماً تماماً. فالبواعث على الفعل الذي ارتكبه لا يمكن تدوينها باللغة، على غرار العواطف المعقَّدة التي يشعر بها نحو أمه أو صديقته. وهكذا يخوض وحيداً تجربة ما لا يمكن الإفصاح عنه.

إن العبث – أو ما وُصف بشيء من التسرّع أنه كذلك – لا يتعلّق فقط بعلاقات كل شخص مع المجتمع المحيط به، بل باللغة نفسها وبمكاننا المستحيل ضمن الكلمات. فأبطال روايات كافكا السابقة لا

يستطيعون الإفهام لأنهم كانوا يصطدمون بمجموعة من القوانين والضوابط غير المفهومة والتي لا تصلح لتقبّلهم. وتذهب رواية **الغريب** أبعد من ذلك، إذ تبيّن أن اللغة في حدّ ذاتها هي التي لا تترك مكاناً للشخص الذي سيصطدم، من أجل التعبير عن نفسه والتحدّث عنها بـ"**ما يعجز اللسان عن وصفه**" جذرياً.

على الرغم من المظاهر التي تجعل من **الغريب** نصاً أكثر إشراقاً، إلا أن درسه إذن أكثر درامية من دروس روايات كافكا السابقة، لأنه صار أكثر عمومية، إذ بتعلّقه بكل واحد منّا، يحوّل الكتاب إلى رمز أعمّ من الروايات الأخرى، ويوسّع طيف العمل، وباهتمامه بإمكانات النصوص السابقة الكامنة، يسهم في المقابل بإغنائها، كما يغني المؤلِّف نفسه، إذ يبيّن أنها تذهب إلى أبعد من القراءات الضيقة التي تُعطى لها عموماً.

❖

وتجري الأمور كما لو أن لقاء كافكا و**الغريب** يفضي إلى إثراء متبادل، فبضمٍّ **الغريب** إلى مؤلِّف **القضية** وتحمّل ببعد نقدي اجتماعي وسياسي، كان موجوداً فيها بالتأكيد، ولكنّ بصوت خافت. وبتأكيد كافكا كمؤلّف لـ"**الغريب**" يرى تنديده بالعبث وقد تشرعن، لأنه امتد إلى سياقات أخرى أوسع من المجتمعات المغلقة التي استُخدمت في البداية لبرهنته.

فإبقاء **الغريب** ضمن روايات كافكا، حيث مكانها المناسب، يعني الرفع من قيمة العمل والمؤلِّف في آن معاً، بالسماح لهما بتحريك وترهما الحسّاس برنين كانا يحملانه من قبل، ولكنهما لم يجدا التعبير المناسب. ومن يصرّ منذئذ على سحب **الغريب** من أعمال كافكا الكاملة سيمرُّ بهذا الفعل إلى جانب هذه القدرات الكامنة، التي ليست أبداً ابتكارات من القراءة، بل لا تتكشف حقاً إلا انطلاقاً من اللحظة التي تتأكد العلاقات بين النص والمؤلِّف كما ينبغي.

الفصل الثاني
ذهب مع الريح
لليون تولستوي*

ليس هناك بقدر علمي دراسة نقدية واحدة تحاول شرح الأسباب التي حدت بالروائي الروسي العظيم ليون تولستوي إلى الهجرة من بلاده تخيّلاً، و كتابة هذه الرواية الشاملة حول حرب الانفصال وهي **ذهب مع الريح**.

والقارئ الشغوف بالمتخيّلات الأدبية، وبالفضاءات الواسعة سيحلم طويلاً بما يمكن أن يكون عليه المعادل الروسي لهذه الرواية، أي اللوحة التاريخية الواسعة التي كان بإمكان تولستوي إبداعها، بروايته للحروب النابوليونية، ثم بوصفه للسلام الذي أعقبها، لو لم يقم بالاختيار الغريب، عندما انتقل بالفكر إلى أقاصي العالَم.

واستبدال التاريخ الأمريكي بالتاريخ الروسي، على ما فيه من إدهاش لأول وهلة، لا يفتقر بعد إنعام الفكر إلى المعنى. إذ يسمح للكاتب، كما سنرى، بطريقة غير مباشرة وأكثر حرية مما لو بقي في بلاده، بمعالجة مجموعة من المشكلات، سواء منها الفردية أم الجماعية التي تتردّد بانتظام في أعماله، ونجدها في الصدارة بتغيير طفيف، في **ذهب مع الريح**.

❖

إذا لم يكتب تولستوي الرواية الكبرى للحرب الروسية التي كان منتظراً منه أن يكتبها، فما من شك في أنه فكّر في كل لحظة بوطنه روسيا، وهو ينتقل بالخيال إلى جنوب الولايات المتحدة لكتابة **ذهب مع الريح**.

---

* الرواية من تأليف الروائية الأمريكية مرغريت ميتشل (المترجم).

فهناك نقطة لا تخطئها العين لأول وهلة. فلدى شخصيات تولستوي جميعاً هذه الخصوصية الروسية بامتياز، وهي حبُ الأرض بشغف، والذي يظهر في كل روايات الكاتب، ونجده عند والد سكارلت، جيرالد أوهارا، هذا الإيرلندي الذي حمل من وطنه الأصلي حبه للأرض الذي ليس من الصعب العثور عليه لدى هذا المالك الريفي الكبير الذي كانه تولستوي.

ويرى جيرالد أوهارا الذي ترك التجارة ليصير ملاّكاً، أن الأرض هي الشيء الوحيد الذي يعد ذا قيمة في العالَم، الشيء الوحيد الذي يستحق أن يُخصِّص له المرء عمله وحياته. وعندما تلومه سكارلت التي لن تعيَ تعلّقها بالملكية العائلية إلا مع حرب الانفصال وخرابها، على التكلم كإيرلندي، يجيب جيرالد بأنه فخور بأصوله، وأن ابنته تبعث على الخجل إذ تنسى أن «الأرض التي يعيشون عليها هي كأمهم»[1].

من الواضح أن تولستوي عبر جيرالد أوهارا هو الذي يفصح عن حبه للأرض الروسية، مثلما يمكن أن يفعل ليفين في **أنا كارنينا**. لكنَّ هذا الحب لا يتبدّى فقط من خلال تصريحات والد سكارلت الحماسية، لا يظهر أيضاً بالذوق المرهف الذي يصوِّر به المنزل العائلي في تارا، واحة السلام هذه، حيث يُلجأ إليه في وقت الأزمات لأنه المسكن الآمن البعيد عن مصائب التاريخ، وتضمَّد فيه كل الجروح.

في الصفحات الأخيرة من الكتاب، عندما تنهار حياة سكارلت - فقد فقدت لتوّها صديقتها ميلاني، وفهمت أن ولعها بآشلي كان وهماً، ولم تتمكّن من الإبقاء على ريت الذي اكتشفت بعد فوات الأوان أنها تحبه -، تتجه أفكارها بصورة طبيعية إلى تارا كملاذ أخير. وفي اللحظة التي تمضي لاستعادة حيويتها هناك، تتخيَّل أن المنزل العائلي يُرحب بها، وفي

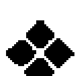
---

1 - ذهب مع الريح، غاليمار، مجموعة «فوليو» ١٩٧٢، المجلد الأول، ص٥٩.

هـذا المكـان الحنـون الخليـق باسـتعادة القـوى واسـتعادة الأمـل بالحيـاة، تـشعر بـأن «يـداً دافئـة وحانيـة»[1] تواسـيها، وهـي تحـسُّ بهـدوء الـشفق يهبط عليها.

كيف لنا، ونحن نقرأ المقاطع المخصَّصة لتارا في **ذهـب مـع الـريح** ألا نتذكَّر المنزل العائلي الخاص لتولستوي، باسنايا بوليانا، مكان الطفولة والكتابة بامتياز، ولكنْ أيضاً الملكيـة الزراعيـة الواسـعة الـتي تُوجـب علـى الكاتـب، علـى غـرار بطلتـه مـع مـشكلات يوميـة مماثلـة، تـدبيرها طـوال حياته، ملتصقاً بها كأنها كانت جزءاً منه؟[2]

ولـدى قراءتنـا الروايـة بـتمعن، نـدرك أنهمـا بلـدان - في الواقـع - توصفان غالباً معاً، في هذا المنظر المتنوِّع الذي يمزج بين خصائص هـذا وذاك، وما الوصف الذي يعمد إليه كاتب إلا وصف منظـر النفس، حيث تختلط صور مختلفة أتت من أزمان وأماكن متمايزة، تحتل الـصدراة منـه الـصور الـتي تبـزغ مـن الطفولـة، الـتي تعـود إلى الظهـور هنـا في تـأملات سكارلت.



لكنَّ تولستوي لم يُوصِّف مناظر فقط، بل عـرف أيضاً وبالخـصوص كيف يعطي الحيـاة إلى شخـصيات. فمـا إن تعتـاد علـى فكـرة أنـه بالفعل مؤلِّـف **ذهـب مـع الـريح** حتـى نجـد سمـات المؤلِّـف في صـفحات عديـدة ضمن الكتاب، وخاصة في صورة بطلته الاستثنائية.

---

1 - المصدر السابق، المجلد الثالث، ص٤٥٣.

2 - إن هـذا الحـب لـلأرض الروسـية يبـدو أيـضاً في الطريقـة الـتي تُوصـف بهـا الأرض الجيورجية. فوصف أرض تارا الحمـراء، لابد أن يذكِّر أحياناً بالأرض الروسـية، كما لو أن تولـستوي لم يـستطع الامتنـاع عـن تطبيقهمـا الواحـدة فـوق الأخـرى، في نـوع مـن طِلـس غـير إرادي.

فمن الصعب، عندما نطّلع جيداً على أعمال تولستوي، عدم تعرّف علامات وجودها هنا أيضاً. إذ إن هناك أكثر من سمة مشتركة، بين سكارلت وبطلات الروائي الروسي، بدءاً من **أنا كارنينا**. فالبطلتان في قطيعة مع مجتمع عصريهما ومع القواعد الصلبة التي تنظّمه. ونظراً لهذا تثيران الاستنكار، وتُنبذان بعنف من قبله.

ويجري هذا الانتهاك لقواعد المجتمع، خاصة في ميدان الحب. فأنا كارنينا تخون زوجها لتمضي مع عشيقها. وسكارلت تتزوج على التوالي برجلين لا تحبهما، لأسباب مالية فقط، ثم تقيم لأسباب مماثلة مع ريت بتلر، المغامر ذي الشهرة المريبة الذي تستلطفه من دون أن تحبه مع ذلك، وتمارس نمط حياة صادم للمحيطين بها.

هذه القدرة على المخالفة هي نتيجة لطبع عنيد، يَمنح لبطلات تولستوي الشجاعة للمضي، من دون الاكتراث بالرأي الشائع، بعكس كل أعراف العصر والمجتمع الذي يعشن فيه. وهذا الطبع مرتبط بأصلهن، إذ لا يمكن فهم أي شيء عن سكارلت إذا غاب عن البال أنها من مزاج سلافي، مع كل ما تتضمنه هذه الكلمة من ولع وانفعال.

لكنّ طبع سكارلت لا يُفسّر فقط بأصلها. بل ينبغي أن يُقدّر في ضوء الخوف الذي كان يشعر به تولستوي أمام النساء - بدءاً من امرأته - ويبدو بوضوح في كتاب مثل **سوناتة كروتزر**. وبهذا، فإن سكارلت هي التجسيد الصارخ للمرأة المتحرِّرة التي تلاحق تولستوي، ويعبّر عن كراهيته لها في **السوناتة**، إذ إنها موصوفة بوضوح من عينَي رجل، وصعب تخيّل أنها وُصفت من امرأة، لِما تثير حريتها من رعب.

وسكارلت من حيث هي صورة للأنثى غير المنضبطة، إبداع أكثر جرأة من أنا كارنينا، ما كان لتولستوي أن يصفها لو كان تركها تعيش في روسيا. فوضعها في المنظور في بلاد بعيدة كان يسمح للكاتب بإبقائها

بعيدة عنه، وبحماية نفسه من هذه الصورة الفاتنة والمقلقة في آن لأنوثة مطلقة العِقَال.

❖

أما الرجال في ذهب مع الريح فهم بمثل تميّز نساء عالَم تولستوي ويحملون هم أيضاً سمة المؤلِّف.

رأينا أعلاه أن جيرالد أوهارا يمثّل صنو تولستوي. إذ هو مثله ملاّك أرض وشيخ جليل محترم، ويرمز في الوقت ذاته لمحبّة الأرض واحترام العبيد. فمن المعلوم إلى أي حد كان إلغاء الرق يهم تولستوي، وقد سمح له ابتكار هذه الشخصية الإنسانية – معزَّزة بامرأة إلى جانبه تفيض بالقداسة، هي هيلين – بالتعبير عن رضاه لمشهد تحرير الأقْنَان في بلاده.

أما أشلي ويلكس، الرجل الذي تهيم سكارلت به حباً، فيذكّر بالمثيل الأمريكي لفرونسكي الذي يتقاسم معه بعض الجبن. ففي عالَم تولستوي هذا حيث يهدِّد النساء دائماً بالسيطرة على زمام الأمور، يجسِّد أشلي في وقت واحد الجاذبية السطحية والبلادة الخَلقية التي نجدها كثيراً لدى أبطال الروائي الروسي.

ولاشك في أن ريت هو الشخصية الذكورية الأكثر إثارة للاهتمام في رواية تولستوي، لأنه يجسِّد مسلكاً نشعر بتقاربه مع المسلك الذي عرفه الكاتب نفسه، وتقمّصه بجلاء. لكنّ، لا يتعلّق الأمر من دون شك، كما للروائي الروسي، بمسار صوب المسيحية المناضلة، لكنَّ تطوّره المتدرّج من شكل في الإجرام إلى اندماج ضمن المجتمع، يقرّبه من الله أو من الآخرين على الأقل.

وما يصدق على الشخصيات الرئيسة في الرواية، صادق أيضاً بالنسبة للشخصيات الثانوية التي تكشف بقوة، هي الأخرى، عن الروح الروسية وتناقضاتها. فكيف لنا ألا نتذكَّر هكذا، في مواجهة الدمار الذي خلفه حرص عبثي على الكرامة بين هذا الجيل من العسكريين

الجنوبيين القتلى في هذا الصراع، بكل أولئك الشباب الذين فقدوا حياتهم في الحروب النابوليونية أو في حرب القرم، وأدخلوا الحزن إلى الكثير من العائلات الروسية.

❖

ذلك أنَ وصف المناظر والطباع ليس الأثر الوحيد للنفوذ الروسي في كتابة **ذهب مع الريح**، فالإطار التاريخي يتّسم بإرادة المطابقة، إلى حد ليس من السهل معه التمييز بين التاريخ الأمريكي والتاريخ الروسي، اللذين ينتهيان إلى الامتزاج التام أحدهما بالآخر.

فتولستوي، بولادته في عام ١٨٢٨، كانت أذهلته، مثل كل أفراد جيله، هزيمة الجيش الروسي وقصص الغزو النابوليوني، هذه القصص المرعبة – التي استطاع التحقّق من صحّتها لدى انخراطه في حرب القرم – كانت نُقلت من جيل إلى آخر. وحتى لو لم يعش الكاتب الأحداث مباشرة، فقد تأثّر بها كثيراً، فليس مُدهشاً إذن أن تعود هذه الصدمة للظهور في أعماله.

وإذا ما كان السياق التاريخي لحرب الانفصال مختلفاً، فإنها، مع ذلك، القصة ذاتها التي تروى في الحالتين: وهي قصة هزيمة عسكرية تدريجية. تُفضي شيئاً فشيئاً بجيش أجنبي إلى الاستيلاء على الأرض التي يعيش الناس عليها.

ولابد أن يذكّر نهب الجنوب القديم من الجيش الشمالي، بنهب روسيا من الجيوش النابوليونية، وما مشهد سكارلت وهي تضطر لقتل جندي شمالي انتهك ملكيتها وهدّد باغتصابها، إلا رمز لدخول الفرنسيين إلى الأرض الروسية الذي رأى فيه سكانها تدنيساً لها.

فمن المتعذّر إذن، وفرضية التوازي قد فُتحت، عدم التقريب بين حريق أطلنطا وحريق موسكو، لما كان من تقارب في أصداء الحريقين لدى شعبَي البلدين. ففي الحالتين، نُظر إلى تخريب المدينتين على أنه

نهاية لعالَم. ويمكن الافتراض بأن وصف نهاية أطلنطا كان أقل إيلاماً لتولستوي من تصويره للعاصمة الروسية وألسنة النيران تلتهمها.

❖

ذلك أن **ذهب مع الريح** ليست فقط رواية تاريخية عظيمة، إذ يظهر التاريخ فيها كذريعة لتأمل فلسفي أكثر سعة بكثير يشمله ولكنه لا يُختزل فيه. وهو أيضاً كتاب في موضوع يتخلَّل كل أعمال تولستوي، يمكن تعيينه كموضوع **الزوال**.

من المعروف أن تولستوي كان عانى، نهاية سنوات الستين، أزمة وجودية عميقة – نشأت من احتمال موته–، أفضت به إلى الرجوع إلى المسيحية. وهذا القلق من الموت حاضر في **ذهب مع الريح**، حيث تكتشف الشخصيات القيمة التافهة للوجود، إذ تدمّر الحرب المصائر بسرعة البرق. فليس صعباً، في هذا التصوير لاكتساب الوعي، تعرّف بصمة تولستوي الداعية للسلام التي عبّرت عن وجودها في **القوزاق**.

لكنّ يُضاف إلى هذا القلق الفردي قَلَقٌ من إطار آخر، هو قلق من الزوال الجماعي أو دمار عالَم، إذا شئنا، وما كان لرواية تولستوي ولاشك، أن تحرز كل هذا النجاح، لو لم تجد لدى العديد من القرّاء صدى لهاجس قوي فينا، هو هاجس نهاية الكون الذي نعيش فيه. لأن ما يجعل شخصيات **ذهب مع الريح**، وخاصة سكارلت، جد قريبين منّا، هو أنهم يجدون أنفسهم في مواجهة تجربة على كل منّا التعرّض لها في وقت أو آخر من حياته، هي تجربة زوال العالَم الذي عاش فيه.[1]

---

1 – خصصت إيزابيل دونيه كتاباً لدراسة ظاهرة الزوال هذه في الرواية: «من بين كل الفنون، نجد أن الرواية هي التي يجري التعبير فيها إلى أقصى درجة عما لم يعد موجوداً. وأكثر من ذلك، قد تكون المكان الوحيد لهذا التعبير وهذا الإدراك، والشكل المبتكَر الذي يُعاد العمل عليه دوماً، ويتجدَّد، لا لفهم جدة ما يطرأ وما يعلن قدومه، بل لفهم الزوال من حيث هو ليس أقل جدّة، وباعتباره عقدة أو لغزاً». (**بحث في ذاكرة الرواية**، بريس يونيفير سيتير دو فانيس، ٢٠٠٨، ص١٢).

هذا العالَم هو عالَم الطفولة[1] ويتخذ شكلاً خاصاً لدى تولستوي الذي نفهم انجذابه إلى الجنوب القديم في الولايات المتحدة، حيث كان الرق في طريقه للزوال. فلدى الكاتب الروسي المنخرط في الكفاح ضد الرق، لابد أن وصف نهايته منحه متعة كبيرة، وخاصة أدبية، ولكنها متعة متناقضة المعنى. لأن هذا العالَم الذي يزدحم بالعبيد هو العالَم الذي يُستجاب فيه إلى كل الطلبات على الفور، ومن ثمّ يمثل للاشعور مكان المتعة الطفولية القوية.

فليس من المدهش إذن أن تحتل ماما، الأمة وموضع سر سكارلت، مكاناً كهذا في الكتاب. صحيح أن لها مكانة العبيد، لكنها تلعب دوراً في العائلة بلغ من القوّة أنّ لا أحد يجرؤ على الوقوف في وجهها. إنها بامتياز صورة للأمومة الحانية، وتجسِّد أيضاً هكذا عالَم الطفولة المحمية الذي كانه الجنوب، والذي راق تولستوي أن يروي نهايته.

لأن هذا العالَم الكامل الذي تُستجاب فيه كل الطلبات، عرفناه كلنا يوماً ثم رأيناه ينهار لسوء الحظ. فلهذا السبب نظل، في أعماقنا، متخوّفين من الزوال وقلقين من احتمال انكسار هذا البنيان الذي سعينا إلى بنائه من جديد بعناء على أطلال الماضي الزائل.[2]

---

1 - عندما تعود سكارلت إلى تارا بعد حريق أطلنطا، في نهاية مسيرة طويلة، تجد الملكية باقية، وأباها وقد صار عجوزاً خَرِفاً، وأمها ماتت. وتفهم سكارلت أن العالَم الذي يمكن لها أن تنام فيه بأمن كالطفل انتهى، وأنه لم يعد لديها مكان تلتجئ إليه (**ذهب مع الريح**، المجلد الثاني، ص٦٧).

2 - إيزابيل دونيه، من دون الرجوع، على كل حال، إلى **ذهب مع الريح**، تضع تولستوي في مصاف الروائيين العظام فيما يتصل بالزوال وبالقلق من إضاعة المعالم الذي يميّزه. وهذا ما تكتبه بشأن أنا كارنينا: «هذا الدوار الذي يفاجئها الذي لم ينذرها به أو يحضرها له أي شيء، لن يتركها أبداً: فقد اكتشفت أنا لتوّها أن العالم التي كانت تسكنه حتى الآن بكل هدوء وسكينة لم يعد عالمها، أو على الأقل، لم يعد العالَم الوحيد الذي ترجع إليه؛ إذ إن عالماً آخر نفذ إلى وعيها وسيملؤه منذئذ، عالَم تكتشف صوره ومعالمه ومعانيه شيئاً فشيئاً بقدر ما تلتقيها، من دون معرفة مسبقة، خارج أي ذاكرة تكون احتفظت بها من حياة تكون الأشياء قد حدثت فيها بصورة مخالفة». (بحث في ذاكرة الرواية)، ص٤٧ .

❖

إلا أن التشاؤم لا يتغلّب تماماً في هذا العمل، ورواية **ذهب مع الريح** من حيث هي رواية للزوال، هي أيضاً رواية للمصالحة، فالحرب ليست فقط المحنة الحاسمة التي تواجهها الشخصيات، لأنها تنقلهم، على صعيد رمزي، من الطفولة إلى سن البلوغ، بل هي أيضاً مرحلة في مسيرة روحية تقرّبهم من الله.

يمكن بالتأكيد الاستغراب من وجود الإلهي في **ذهب مع الريح**، حيث نجد التلميحات إلى الدين نادرة. ولكننا بإنعام النظر، وبشرط ألا نَقصُر الدين على العبادة، نجد أن كتاب تولستوي يصف مع ذلك شكلاً من العودة إلى السلام الداخلي، ويقدّم، بهذا المعنى، مسلكاً لا يمكن أن نقدّره حقَّ قدره إلا بمعرفة معمَّقة للكاتب الروسي ولبعض من رواياته مثل **البعث**.

في هذا المسلك الروحي، يمثِّل ريت بتلر، كما رأينا، الشخصية المتميزة، إذ ينتقل شيئاً فشيئاً من حياة منحلّة إلى وجود رصين. لكنه ينكر، من دون شك، أي تطوّر عميق واضعاً التغيّرات الظاهرة في حساب رغبته المرائية بتسهيل اندماج ابنته ضمن مجتمع أطلنطا الراقي. ولكنْ على الرغم من الإنكار، فقد وقع التغيير فعلاً والرواية تصف لنا بدقّة المراحل المختلفة لتحوّل، ليس من المؤكّد أنه تحت السيطرة التي يدّعيها الشخص الذي يعيشه.

ويحدث الشيء ذاته لسكارلت التي - على الرغم من أن تحوّلها - أقل ظهوراً إلا أنه حقيقي. فكَشْفُها في نهاية الكتاب عن أنها أحبّت دائماً ريت وليس أشلي ليس مجرّد إضاءة على مشاعرها الغرامية. بل أيضاً شكل من الهداية وطريق تفتحه أمامها نحو علاقة أقل طفولية مع الآخرين.

وهكذا يمكن التساؤل إلى أي حدّ شكّل هذا الكتاب لتولستوي نوعاً من المداواة، إذ سمح له بتضميد، بل بمعالجة، مشكلة الزوجين. صحيح أن هذا يظلّ مستحيلاً كما في **سوناتة كروتزر** وكما في الحياة الشخصية للكاتب، لكنّ الكتاب ينتهي بأمل في مصالحة، ليست فقط المصالحة بين البطلين، بل أيضاً مصالحة تولستوي نفسه مع صورة أنثوية أكثر هدوءاً.

❖

لو لم يعرِّج تولستوي بصفة غير منتظَرة على جنوب الولايات المتحدة الأمريكية، لما كان في إمكانه من دون شك أن يعالج مسائل، كان شديد الاهتمام بها كمسألة المرأة وزوال عالَم الطفولة.

وبإجرائه هذا الانتقال الجغرافي والتاريخي، فقد حقّق هذه اللفتة الأدبية بامتياز، وهي ابتكار عالَم جديد انطلاقاً من شظايا متناثرة لعالَم موجود. وبهذا المعنى، فإن كتابه رمزي لهذا الانتقال الخصب الذي يقتضيه كل إبداع – وهو انتقال يذكِّر بانتقال التحليل النفسي – من أجل السماح للمؤلّف، بتعلّم الحديث مع الآخرين، البدء بالتحدّث عن نفسه.

الفصل الثالث

أعمدة الحكمة السبعة

د. هـ. لورانس*

و

عشيق الليدي تشاترلي

ت. ي. لورانس**

قم على سبيل التجربة، بالتحدّث مع أحد أصدقائكَ عن الكاتب البريطاني لورانس، وستجد أنه مرة من كل اثنتين لا يفكّر بالمؤلِّف ذاته الذي تقصده. وهو خلط مفهوم لأن للرجلين الكنية نفسها والجنسية ذاتها، ولأن الأحرف الأولى من اسميهما متشابهان صوتياً (ت.ي لورانس ود .هـ. لورانس)، كما يتشابهان جسدياً، إضافة إلى أنهما عاشا في الفترة ذاتها (١٨٨٨ – ١٩٣٥ و١٨٨٥ – ١٩٣٠)، وهكذا من المهم أن تعرف، عندما تذكر أحدهما خلال محادثة، أنكَ تخاطر بمشاركتكَ في حوار للصم.

ومع ذلك، فكل شيء يُباعد، كما يبدو، بين الكاتبين البريطانيين، حتى لو عمد بعض القرّاء المتسرّعين أو الجاهلين إلى الخلط بينهما، فالاختلاف بين الرجلين في الشخصية وفي الاهتمامات وفي الكتابة

---

* لورانس (دافيد هربرت) كاتب إنكليزي ولد في إستوود (١٨٨٥ – ١٩٣٠): مؤلِّف لروايات جريئة، منها عشيق الليدي تشاترلي (المترجم).

** لورانس (توماس إدوارد)، ضابط وكاتب إنكليزي، ولد في بورت – مادمك (ويلز) (١٨٨٨ – ١٩٣٥): عميل بريطاني في البلاد العربية في الشرق الأوسط؛ مؤلِّف أعمدة الحكمة السبعة، (المترجم).

شاسـع إلى الحـد الـذي يظهـر فيـه عملاهمـا الكـبيران **عـشيق الليـدي تشاترلي وأعمدة الحكمة السبعة** على طرفَي نقيض ويمكن لهما، وهمـا موضوعان وجهاً لوجه في مكتبة، أن يكونا كمرآة مقلوبة.

لكنَّ هـذا الانطبـاع الأول، ينبغـي تجـاوزه مـع ذلـك، كما سـنرى، فمـن الممكـن لهـذين الكتـابين، إذا مـا اجتهـدنا في عـدم النظـر إليهمـا بـصفة منفصلة، بل بربطهما بمبدعيهما حتى نحسن فهمهمـا، أن يرويا القـصة ذاتهـا فيمـا وراء اختلافهمـا الـسطحي. قـصة تتـصل بالـسؤال النظـري الأكثر قدماً في الأدب، أي الكيفية الـتي تنـدرج الحيـاة الجنـسية بهـا – أو لا تتوصلَّ إلى الاندراج – في أعماق الكتابة.

❖

مـن أسـباب هـذا التعـارض الظـاهري بـين اللورنـسيَّن، هنـاك بـالطبع مكـان الحيـاة الجنـسية في كـل مـن العملـين، فـالجنس حاضـر بقـوة في **عشيق الليدي تشاترلي** لـ"ت.ي. لـورانس" إلى حد أنـه تـسبب في دعـوى قضائية ضد الكاتب بتهمة المس بالأخلاق العامة.

فكونستانس، المتزوجـة مـن كليفـورد تـشاترلي، وهـو أرسـتقراطي عـاد مشلولاً وعنيناً من حرب ١٩١٤، بطلة الكتاب، تشعر بالـسأم مـن زوجهـا الـذي يتـودَّد العديـد مـن أصـدقائه لهـا مـن دون جـدوى، لتقـع في عـشق عنيف ومتبادل مع حارس الصيد في الملكية العائلية، أوليفييه ميلور.

والعلاقة غير المعقولة نظراً للاختلاف في الطبقـة الاجتماعيـة، والـتي بقيت طي الكتمان طويلاً، تتكشف أخيراً لكليفورد. ولأنها تنتظـر مولـوداً من عشيقها، تقترح كونستانس عليه أن تترك زوجها لتتزوجه.

والنهايـة غـير الواضـحة للروايـة توهمنـا مـع ذلـك أن العـشيقين، علـى الـرغم مـن كل العقبـات الـتي تقـف أمامهمـا، سيـتلخصان مـن مـضايقات المجتمع ويعيشان علاقتهما بسعادة.

لقد صدم الكتاب بالطبع المجتمع الإنكليزي المتزمّت بحكاية هذا العشق المحرَّم المشرق بين أرستقراطية وحارس للصيد. لكنه أثار استهجانه أكثر بالوصف الصريح للمَشاهد الجنسية، التي لم تعد تدهش الناس الآن، ولكنها لم تكن مألوفة في أدب ذلك العصر.

والأخطر من ذلك، أن الكتاب يتعرّض لموضوع محظور هو الحياة الجنسية الأنثوية، من زاوية مزدوجة. إذ يطرح أولاً السؤال حول الرغبة الأنثوية، واصفاً بتعاطف كيف تنفصل امرأة عن رجل أحبته، ولا تزال تحتفظ له بالاحترام، ولكنه لا يستطيع إسعادها جسدياً، وفي الوقت ذاته يصف نشوتها الجسدية بصراحة كانت أقل صدماً ولاشك لو اتصل الأمر ببطل ذكر.

❖

بالمقارنة مع **عشيق الليدي تشاترلي**، تشكّل **أعمدة الحكمة السبعة**، لـ"د.هـ. لورانس"، نقيضاً مطلقاً، فما من مشهد جنسي، بالفعل، في هذه الرواية التاريخية التي يروي الراوي فيها كيف قام، في السنوات الأخيرة من حرب ١٩١٤، بتنظيم الثورة العربية ضد الأتراك، لمصلحة بريطانية التي كان يعمل لها.

إن الرواية، وهي طويلة جداً، تراوح بين السرد الدقيق للمعارك والنظرات التأمليّة. هذه النظرات تدور حول موضوع مفضّل، هو الشعور بالخديعة الذي يراود لورانس في المنصب الذي يشغله، شعور يتصاعد مع وعيه بأن وعوده الرسمية للعرب لن تنجزها إنكلترا بعد النصر، وأنه يشارك رغماً عنه في خدعة على حساب أصدقائه:

بين العرب، كنتُ الخائب الأمل والشكّاك؛ كنتُ أحدهم على إيمانهم السهل، فالخديعة الخفية كانت وكأنها بذلة مُحكمة التفصيل ولائقة بالرجل المخجل. أما الجهلة والسطحيون

والمخدوعون، فكانوا سعداء؛ وربما لم يكن لديهم حقاً ما يلوموننا عليه، نحن رؤساؤهم. إذ جعلت حياتنا منهم أبطالاً. فنحن ندفع لهم، بينما يكسبون الانفعالات الأكثر شدة في حياتهم، ونستطيع أن ننال من هذه الانفعالات فخراً فاسداً. وبقدر ما ندين أنفسنا ونحتقرها، يزيد إعجابنا بهم، هم، الذين خلقناهم. فلقد كان سهلاً رفعهم إلى الذروة، وجد مستحيل الخفض من حوافزهم إلى مستوى حوافزنا.

وبقتالهم العدو من دون تردّد وبكل قوة معتقدهم، كانوا، نعَم، المخدوعين بنا. وما من أحد خدعهم إلا أنفسهم وأنا، إذ انتفضوا كالقشّة تحت عصف نوايانا، مع أنهم ليسوا أجنّة، بل الرجال الأكثر شجاعة والأكثر بساطة والأكثر ابتهاجاً.[1]

وما من امرأة تظهر، وحتى عَرَضاً، في الكتاب، سواء في المقاطع الحربية، أم في تلك التي تروي مراحل وإقامات البطل في البلدان الأجنبية. إن **الأعمدة السبعة** ليس فقط كتاباً للرجال، بل كتاب يبدو أن د.هـ. لورانس اجتث منه، بعناية وسواسية، كل أثر للأنثوية، كأنما لحماية نفسه منها.

والمشهد الوحيد الذي يمكن أن يُوصف بأنه جنسي، هو في الحقيقة مشهد عنف، يجري فقط بين رجال. فقد فُوجئ من قبل الأتراك بينما كان يطوف في معسكرهم بحثاً عن المعلومات، وأُسر ثم جُلد واغتُصب.[2] لكنْ جرى التلميح إلى الاغتصاب بمعنى الكلمة بكلمات مُبهَمة إلى الحد الذي يتساءل القارئ فيه عما إذا وقع الاغتصاب فعلاً.

---

1 - **أعمدة الحكمة السبعة**، دار نشر فيبوس، ٢٠٠٩، ص٨١٦.

2 - المصدر السابق، ص٦١٧.

وعلى خلاف **عشيق الليدي تشاترلي**، تُدهش رواية د.هـ. لورانس إذن، على الصعيد الشهواني، بتحفّظ يصل إلى شدة الحياء، يتعذّر معه تعرّف العالَم الخيالي لمؤلِّف **الأفعى ذات الريش** أو **الأمازون الهارية** خلف هذه الرواية العسكرية المتكلِّفة، وكأنما الروايات العاطفية الطافحة بالشهوانية، والرواية العسكرية الباردة ليست للمؤلِّف نفسه.

❖

على صعيد الكتابة في الجنس، تقع هاتان الروايتان إذن على طرفَي نقيض، فالأولى تعرض حياة جنسية منطلقة وصادمة — حسب أعراف العصر على كل حال -، بينما تنبذها الثانية تماماً، فنحن في النهاية أمام نوع من الإفراط المزدوج، والإغراء كبير بهذا، من أجل فهم هذين الكاتبين، لمحاولة تبيّن إلى أي حد يعكسان حياة وشخصية مؤلِّفيهما.

فأن يكتب ت.ي. لورانس، ذو الشخصية الصارمة، رواية شهوانية مثل **عشيق الليدي تشاترلي**، يمكن أن يفهم، بعد لحظات الدهشة الأولى، إذ كل ما نعرفه عن حياة وشخصية هذا العسكري الصارم يدفعنا إلى الظن بأن الجنس كان في حياته الشخصية موضوع نفور عميق، فليس مُستغرباً إذن، من وجهة النظر الفرويدية، أن تجد هذه الحياة الجنسية المكبوتة لوقت طويل المجال مفتوحاً في كتاب يبوح فيه بأسراره، منسوب لواحد آخر غيره.

إن هذه الفرضية وجيهة، ولاسيما أن الجنس على الرغم من صدارته في الرواية، ليس مبعث سعادة كما تُوهم بذلك قراءة متسرّعة، ويقترن في مستويين على الأقل بالعذاب وبالمحظور. نلاحظ أولاً أنه إذا ما كان الجنس بهذه القوة لدى العاشقين فإنه يُوضع في مصلحة البطلة،

فالمرأة، أكثر من حارس الصيد، هي التي تفتن الكاتب باستقلال فكرها وبقدرتها على كسر قواعد المجتمع الذي تنتمي إليه. وفيما وراء هذا الاستقلال الفكري، هناك الأكثر عمقاً، وهي المتعة الأنثوية التي تشكّل هنا موضوعاً للافتتان.[1]

هذا الافتتان بالصورة الأنثوية يدفعنا إلى التساؤل إلى أيّ حد لا يتماهى الكاتب خفية معها، ولمن يعرف المثلية الجنسية، الكامنة على الأقل، لدى ت.ي. لورانس، من الصعب عليه عدم تخمين انتقال من هذا النمط وراء تصوير المتعة الأنثوية، وعدم رؤية مشهد مثلي بدائي – محظور وإذن جذاب – خلف المشهد الجنسي الغيري الرسمي.

نجد من جديد هنا هذه الآلية في التطابق، التي دُرست قبلاً بصدد اختيار تولستوي تصوير التاريخ الروسي عبر حرب الانفصال. والفرق المعتمد، في الأدب كما في الفن، بين ما يكون المؤلِّف عليه، وما يفكِّر فيه، هو وسيلة للعيش عن بعد تجارب قد يكون من العنف معاناتها مباشرة ووضع المتخيَّل في خدمة عمل فكري.

---

1 - «أطرق برأسه، وبوجنته، دلّك بطنها وفخذيها مرة بعد مرة، ومرة أخرى اندهشت من هذه النشوة التي تتملكه. فلم تكن تفهم هذا الجمال الذي يجده فيها، وملامسة جسدها العاري، وهذا النوع من الانجذاب للجمال. إذ الولع وحده يمكن آن يفهمه، [...] وبعيداً جداً، في أعماقها، شعرت بخفقان شيء جديد، بظهور عري جديد. وانتابها شبه خوف، كانت تودّ تقريباً لو أنه لم يلاطفها هكذا، فقد شعرت بأنها مطوّقة ومستولى عليها، ومع ذلك كانت تنتظر، وتنتظر.

وعندما دخل فيها، كانت لا تزال تنتظر مع شدّة بالارتياح والارتواء كانت سلاماً بالنسبة إليه، لقد شعرت بأنها منسية شيئاً ما... وكانت تعلم أن ذلك خطؤها جزئياً. إذ كانت تريد الاحتفاظ بمسافة بينهما. وربما وجب عليها الآن الاحتفاظ بهذه المسافة دائماً. وبقيت ساكنة؛ وكانت تحس به وهو يتحرّك داخلها، كانت تحس بهذا الانتباه المتواري بعمق، وبهذه الرعشة المفاجئة التي انتابته حينما نشر بذوره، ثم بدفعة أكثر بطئاً وهدوءاً» (**عشيق الليدي تشاترلي**، غاليمار، مجموعة «فوليو»، ١٩٧٥، ص٢٢١).

ولكنّ ثمّة كيفية أخرى في النظر إلى هذا المشهد البدائي للمتكرّر ذاته، تقوم على تخيّله من وجهة نظر الزوج المخدوع. فتبدو القراءات العديدة لـ"**عشيق الليدي تشاترلي**" التي تركّز الانتباه على العاشقين، أنها تنسى أن الأمر يتعلّق بزوجين وعشيق، يشكّل الطرف المهمَل شريكاً أصيلاً. إلا أن علينا تذكّر من مؤلِّف **عشيق الليدي تشاترلي** – ضابط ارتباط بريطاني – لنعير الانتباه إلى هذه الشخصية العسكرية العِنينة التي يميل العاشقان إلى إخفائها. إذ إن دوره حاسم بالفعل، لأن عجزه عن القيام بواجبه الزوجي هو الذي يدفع بالبطلة إلى قبول مقترحات حارس الصيد.

وتلوح قراءة مختلفة للكتاب ما إن نتبنّى وجهة النظر هذه، فبإزاحة العاشقين عن مركز النص الذي اشتهر بهما، نجده يفيض بعذاب يناقض هياج النشوة المرتبط عادة بتمثّل العاشقَين المخالفَين:

> وبصورة مبهمة، كانت تدرك أحد القوانين الكبرى للنفس الإنسانية: فعندما يتلقّى الإنسان صدمة عنيفة لا تقتل الجسم، تبدو النفس وقد شفيت مع الجسم في الوقت ذاته. لكنّ هذا ليس إلا في الظاهر. إذ ليس ثمّة إلا آلية العادة المتّبعة. فببطء، ببطء، يبدأ جرح النفس بالظهور، ككدمة خفيفة في البداية، لكنها مع الوقت تتغلغل عميقاً بألمها، حتى تملأ النفس كلها. وعندما نظن بأننا شفينا، وأننا نسينا، تعود الصدمة المعاكسة إلى الشعور بقسوة شديدة.
>
> وهذه حال كليفورد. [...] فلوقت طويل كان الجرح من العمق حيث لا يرى، وكأنه غير موجود. أما الآن فعاد إلى الشعور بسحابة من الخوف، والشلل تقريباً، وكان على ما يرام عقلياً؛

لكنَّ الشلل – الجرح الذي تسبّبت به هذه الصدمة العنيفة – كان يسري شيئاً فشيئاً في الأنا الحسّاس.[1]

ومن حيث أن **عشيق الليدي تشاترلي** رواية للمتعة العنيفة، هي بالقدر نفسه رواية للجرح والحرمان، إذا ما عدلنا وجهة النظر السائدة واستبدلنا ت.ي.لورانس نفسه. والكتاب يتعامل مع هذا المفهوم الأخير، إذ يعطي تشاترلي المهجور من زوجه رفيقة، يمكن الظهور بأنها تتوصّل جزئياً على الأقل إلى إشباع رغبات الأرستقراطي المعوّق.

❖

والحال أن هذا الشعور بالحرمان نفسه هو في صميم **أعمدة الحكمة السبعة** التي تعطي الانطباع بالدوران من دون هوادة حول مشهد جنسي افتراضي، تحاول من دون جدوى وصفه ولا يحدث أبداً، مشهد يجمع بين الراوي وأحد رفاقه من العرب الذي يرغب به سراً.

وبالتمعّن في **الأعمدة السبعة** نجد فيه كل الموضوعات المفضّلة لدى د.هـ. لورانس، ومنها انتقاد الحداثة، وحب الطبيعة، والإيمان بالشعوب البدائية، أو الولع بالفحولة. ولا ينقص بالضبط إلا الجنس، ويمكن التساؤل عن الأسباب – وأي حدث شخصي – التي حدت بمؤلِّف كتب مثل **الأفعى ذات الريش** أو **أبناء وعشاق** إلى كتابة رواية اجتثّت منها أي شهوانية بعناية.

لكنَّ هذا السؤال يعني تجاهل كم يواصل هذا الكتاب، إظهار الأضرار التي قد تتسبَّب بها للإنسان منظَّمة رادعة كالجيش، التغيير بشكل آخر عن منافع الجنس. فألا يكون الجنس في المقام الأول - كما في كتب لورانس الأخرى - لا يتضمن مع ذلك أنه اختفى، إذ إنه، على العكس،

---

1 – المصدر السابق، ص٩٦.

يتسلّل إلى كل صفحة من **الأعمدة السبعة**، ومن السهل التعرّف إليه، بشرط التعرّف إلى علاماته الخفيّة.

إن الجنس حاضر ولكنْ بطريقة ملتوية أولاً في العلاقات بين الرجال، المشحونة بنبرة قوية من المثلية الجنسية، فعندما نعيرها الانتباه، نجد مجموعة كاملة من المشاعر الشهوانية تصبغ العلاقات الذكرية، حتى لو كانت هذه العلاقات مجرّدة من أي جنس.

> الآخرون، مع أنهم شباب يفيضون بالحيوية، وتفتنهم هذه الحياة المنفلتة، ويتغذّون جيداً، وقد تدرّبوا للمعارك، كانوا يَبدُون وكأنهم يقدّسون خوفهم، وقد أُخذوا بـألمهم الجسمي. ومثل سلوكيات أخرى في الشرق الأوسط، يعتمد الخضوع على هاجس التناقض بين الجسم والروح، وكان هؤلاء الرجال يُسرون بالخضوع، وبمعاناة الانحطاط الجسدي، والإشادة بالحرية والمساواة الروحية. فعلى السلطة كانوا يفضّلون تقريباً العبودية، لأنها أكثر خصوبة بالتجارب.[1]

وهناك، من جهة أخرى، في الرواية جنديان عربيان شابان، هما داوود وفراج، يتعرّض لهما الراوي باستمرار مطيلاً الكلام عنهما بسرور، من دون أن يخشى من الإلحاح على طابع علاقتهما الملتبس، وهذا يرمز إلى الجنس المنتشر في النص:

> إن هذا الحنان الذي يربط بين هذين الشابين، ويشجّع عليه غياب الصحبة الأنثوية، كان مألوفاً في الشرق الأوسط. ويُفضي هذا غالباً، كما في هذه الحالة، إلى حبٍّ عميق وقوي يخرج عن تصوّراتنا الجسدية الخالصة؛ لأن الارتباطات الأكثر إخلاصاً

1 - أعمدة الحكمة السبعة، ص٦٥٢.

لدى العرب تظل بريئة، وإذا ما دخل الجنس في اللعبة، تتحوّل هذه الشدّة إلى تبادل في المعاملة الحسنة، وعلاقة من دون صفة روحية، على غرار الزواج لديهم.[1]

لكن الجنس يبدو خاصة في عنف العلاقات بين الرجال. فمَشاهد عنف جسدي عديدة، وخاصة في المعارك أو العقوبات، مشحونة هكذا بشهوانية سادية مازوخية:

كان الأموات يؤلّفون لوحة رائعة الجمال، فضوء الليل الضعيف كان يضفي عليهم هدوءاً عاجياً، وللأتراك جلد شاحب في الأجزاء التي تخفيها الثياب، أكثر شحوباً بكثير من جلد العرب الذين كنتُ أعيش بينهم؛ إضافة إلى أن هؤلاء الجنود كانوا شباباً. وكانت تحيط بهم نباتات عطرية مُثقَلة بالندى، ينعكس عليها نور القمر بتباريق تبدو كأنها رَشَاش الموج. هذه الجثث التي ألقيت هنا وهناك أو كُدّست في أكوام قليلة الارتفاع، تثير الشفقة إلى حد تتملّكك الرغبة فيه لترتيبها في وضع مريح، فأخذتُ في تمديدها صفوفاً، واحدة بعد الأخرى.[2]

والجنس حاضر خاصة على الصعيد الرمزي مع مشهد الجلد والاغتصاب الذي يمكن الظنّ بأنه يأتي في مكان المَشاهد الجنسية المسكوت عنها، أو التي لا يتمكّن الراوي – علينا التمييز بينه وبين المؤلِّف – من كتابتها. فباعتباره مشهداً للمتعة ومُنِعَ للمتعة في آن، يجسّد كل شيء في وقت واحد، مثل تشكيل لتسوية فرويدية، أي الرغبة الجنسية والخوف من الجنس.

---

1 – المصدر نفسه، ص٣٢٥.

2 – المصدر السابق، ص٤١٨.

وإذا ما كان كتاب د.هـ.لورانس لا يتكلّم عن الجنس مباشرة، فإنه لا يتوقّف عن الوصف، خلال الحملات العسكرية، لَمشاهد تبدو الشهوانية فيها بوضوح، وتتدرج بالفعل ضمن هذه الأعمال التي تعبّر عن مزايا اتحاد الجسم البشري بطبيعة متعاطفة. وتنديده بعالَم الرجال هذا الذي يصرّ على الانغلاق أمام الرغبة لينقلها إلى العنف القتالي، لا يدانيه شيء في القسوة.

❖

من هنا، وفيما وراء الاختلافات الظاهرية بين النصّين — النص الذي يتغنّى بجنس أُطلق من عقَاله، والآخر الذي يصف بصورة تلميحية جنساً مكبوتاً — فإنهما، إذا ما قرأناهما في ضوء حياة وشخصية مؤلِّفيهما، يتطرّقان لموضوع واحد هو **حَصَر الجنس**.

ووجود هذا الحصر يرجع أولاً للعالَم المتزمّت الذي يعيش فيه الكاتبان في وقت واحد، وهو المجتمع البريطاني ذاته، مع رفضه الشديد لكل حياة جنسية علنية، الذي يظهر في الكتابين. ويؤثّر هذا الرفض في مستويين ضمن كتاب **عشيق الليدي تشاترلي**، إذ نجد البطلين يواجهانه، كما يواجهه المؤلِّف، الذي اضطر للمثول أمام القضاء لتجرّئه على انتهاك حظر الجنس.

وما من حاجة لهذا المجتمع إلى الظهور في **أعمدة الحكمة السبعة**، لأن المؤلِّف بإعطائه الكلام لجندي متزمّت نفسياً، يعمد إلى الاستيعاب الداخلي لإكراهات هذا المجتمع وممنوعاته، فكل الشخصيات الذكورية في هذه الملحمة التاريخية، تجسِّد بانغلاقها على الآخر استحالة عيش حياتها الجنسية بكيفية منطلقة.

لكنَّ حَصر الحياة الجنسية ليس فقط أثراً للمجتمع الفيكتوري المتزمّت، بل هو مرتبط أيضاً بالطبيعة ذاتها للعلاقة بين بني الإنسان. إذ

يظهر الجنس في **أعمدة الحكمة السبعة** كشيء مستحيل، سواء مع النساء، المُستثنَيات من الحكاية، أم مع الرجال الذين يرزحون تحت عبء المحظورات. وإذا ما كانت الحكاية تصطبغ بالجنس مع ذلك، فذلك لطرح محظور يختلط بكل الأعمال والأقوال، ولا يخطر على بال أحد انتهاكه.

وخلف مظهر الشهوانية المتدفِّقة، نجد الحَصر نفسه إزاء الحياة الجنسية التي ترويها رواية **عشيق الليدي تشاترلي**. وليس ذلك فقط، لأن أحد الأبطال رجل عنين، بل لأن هذا التدفّق الشهواني في الكتاب يعمل كإنكار للاختلاف الجنسي، فإذ يريد العاشقان الاندماج في غنائية الجسد المفرِطة، يروّجان لأسطورة اتحاد خيالي، يبذر الشقاق في أسرتيهما، ولن يفضي في النهاية إلا إلى الإخفاق.

وأكثر من الحصر إزاء الجنس، إنه **الحَصر إزاء الأنثوية** الذي يتخلّل هذين العملين المنكرين بامتياز. فالنص الذي يوصِّف نشوة أنثوية طافحة وسعيدة، كالنص الذي يصوّر عالَماً، كأنما نفيت كل النساء منه، كلاهما يحكي الرعب ذاته المخبوء بعمق في قلب الرجل، الرعب من امرأة قد لا يستطيع السيطرة عليها، ويتعرّض كل لحظة للغرق فيها.

❖

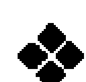
إذا ما كنّا، مع هذين العملين المتعارضين، بإزاء النص ذاته، حيث يُرفَض موضوعٌ لا شعوري متماثل بصورة مختلفة – موضوع الحصر أمام الجنس والأنثى–، يمكننا التساؤل عما إذا لم يكن المؤلِّف ذاته، وقد اكتسى بمظاهر مختلفة، هو مصدرهما الأصلي.

إن فكرة التعارض الجذري، كما نميل إليها لأول وهلة، بين كاتب مذهب اللذة والكاتب المكبوت – ومن ثمّ التساؤل عن هوية كل من اللورنسَين المتناقضَين في الظاهر – لا تصلح إلا لمقاربة أدبية تقليدية

تهـتم بالفردانيـات الجـسمانية العـابرة أكثـر مـن اهتمامهـا بالتيـارات الفكريـة الأكثـر عمقـاً، والـتي تتجـاوز الأشـخاص الـذين يـأتون بـصفة احتمالية للاندراج ضمنها.

وهكـذا يمكـن لنـا، بـشرط الإحـساس بالتـشابه العميـق بـين فكـرَي اللورنـسين، الـذهاب علـى عكـس الـرأي العـام الـذي يقـوم علـى رؤيـة في هـذين المـؤلِّفين – القـريبين في الأصـل والعـصر، ولكـنَّ المتعارضَـين في موضـوع عملـهما – صِـنوين علـى طرفَـي نقـيض، يكـون الأول رافـع علـم الحياة الجنسية السعيدة، والآخر حاملاً لحياة جنسية مُخجِلة.

وهكـذا إذا مـا قبلنـا، في منطـق فرويـدي، أن الأكثـر يُعـادل غالبـاً الأقل، كما يُعادل التفريط الإفراط، يمكننا التساؤل، كما التساؤل، كما يخمـن لا شـعورياً كـل الـذين يخلطـون بينـهما، عمـا إذا لم يكـن يتعلّـق الأمر أساساً، فيما وراء هويات المصادفة، بمؤلِّف وحيد توزَّع بين عدّة مؤلِّفين، يشغله تساؤل جوهري حول الجنس ويؤرِّقه حَصر مماثل أمام الأنثوي، يمكـن لهمـا الظهـور إمـا علـى شـكل التـهتّك الـشهواني، وإمـا باستعراضٍ للكبت.



وحتى تكون مثل هذه القراءة المتقاطعـة للكتابين ممكنـة، لابد في كل مرّة، كما رأينـا، مـن الرجـوع إلى صـورة المؤلِّـف، وقـد عـدِّلت قليلاً. فمـن الـصعب، بالفعـل، الانتبـاه إلى الـزوج في **عـشيق الليـدي تـشاترلي** إذا لم نعلم إلى أي حدٍّ يذكِّر بـ"ت.ي.لورانس" الحقيقـي. وصـعب أيضاً القيـام بقراءة جنسية لـ"**أعمدة الحكمة الـسبعة**" إذا جهلنـا أنـه كُتـب مـن مؤلِّـف **الأفعـى ذات الـريش**. فهـي، في الحـالتين، العناصـر المرتبطـة بـالمؤلِّف وبسائر أعماله التي تسمح بالإنصات إلى كل نص بدقّة، وعدم الانخداع بمظهره العابر.

إن معرفة المؤلِّفين، تسمح بفهم مشروع هذه الأعمال، وإلى أي حد بانطلاقها من نقاط مختلفة، تنتهي إلى التماثل والتمازج، سواء على الصعيد التحليلي النفسي أم صعيد التاريخ الأدبي المُغْفَل في هذا النص الوحيد الذي يتقدّمنا جميعاً، والذي لا نمثِّل بخيالاتنا القوية إلا كتّابه العابرين ربما.

إعادة النسبة
في الفنون الأخرى

الفصل الأول

الأخلاق*

سيغموند فرويد

إن من يقرأ **الأخلاق** في عصرنا يتنازعه شعوران متناقضان. أولهما شعور مريح للفكر، إذ يجد نفسه على أرضية يعرفها وهو يرى خلال الصفحات موضوعات فرويدية شهيرة دخلت اليوم في الميدان العام.

لكنْ يختلط سريعاً بهذا الشعور الأول بالراحة الفكرية شعور مقلق بالاستغراب إزاء نص بلغ من تفرّد شكله وبعده عن مشاغل فرويد التقليدية؛ كما يمكن لنا تخيّلها على كل حال، حدّاً يجعلنا نتساءل أحياناً عمّا إذا كان مؤلّفه فعلاً.

وتجري الأمور هكذا – ولكنْ هي الحالة غالباً مع النصوص الكبرى، التي تبدو أنها تنتمي إلى عدة فترات فكرية – كما لو أن هذا الكتاب كان لفرويد ولم يكن له، أو أيضاً، إذا ما قَبِلنا أن أعمالاً قد تكون مكتوبة من عدّة مؤلِّفين منفصلين بالزمان، كما لو أن قسماً فقط كان يرجع إلى مؤسِّس التحليل النفسي، بينما يعود الآخر الأكثر تفلسفاً إلى مؤلِّف غامض عاش في زمن بعيد.

❖

من المعلوم أن فرويد جاهر دائماً بالإلحاد. فلا يمكن لنا إلا أن نندهش أمام عمل كُتِب باللاتينية – حتى لو كان يُحسِن هذه اللغة –

* مؤلّف الكتاب هو الفيلسوف الهولندي (باروخ سبينوزا) الذي ولد في أمستردام (١٦٣٢ – ١٦٧٧).

ويخصِّص قسماً كبيراً منه، بدءاً من جزئه الأول الذي يحدِّد المشروع بمجموعه، لتعريف الطبيعة وخواص الله.

لكنَّ المفارقة ليست إلا ظاهرية ربما، فالنص من حيث الشكل يرغب في أن يكون فرضياً – استنتاجياً، ويقترب بهذا من البحث العلمي أكثر من الكتاب الديني. إذ إنه ليس كتاباً في الميتافيزيقا بالمعنى التقليدي وحسب، بل لا يستهدف النص إلا قلب الفكرة الكلاسيكية عن الميتافيزيقا.

والواقع إن إله **الأخلاق** بعيد جداً عن الإله الشخصي للأديان التوحيدية، ولذا وصف بوحدة الوجود. وفي هذا، ثمّة استمرارية بين **الأخلاق** ونصوص فرويد الأخرى حول الدين التي تقف على مسافة منه أي نظرة تشبيهية مماثلة لشكل من الإسقاط، وذلك بتمديدها للمكتسبات العيادية.

لأنه وراء إلحاد فرويد المُعلَن يلوح، طوال حياته، اهتمام خفي ولم يُنكر أبداً بالدين. هذا الدين الذي يُقدَّم رسمياً على أنه يرجع إلى التطهير العصابي – في النصوص التي تُقارن بين الاضطرابات الوسواسية والممارسات الدينية –[1] أو الهذيان النفاسي، كما في المقالة أيضاً عن الرئيس شريبر–[2] ولكنَّ فرويد يظلُّ مع ذلك مفتوناً به.

وحسبنا تذكّر شخصية موسى التي ما انفكّت تتردَّد في أعماله. إذ يظهر موسى للمرة الأولى مطوّلاً في مقال يدور حول تمثاله في كنيسة القديس بطرس في روما، يتساءل فرويد فيه عمّا إذا كان النبي الذي

---

1 – سيغموند فرويد «الأفعال القسرية والممارسات الدينية» ب.و.ف ١٩٧٨.

2 – سيغموند فرويد، «ملاحظات تحليلية نفسية على السيرة الذاتية لحالة ذهان هذياني (الرئيس شريبر)» ب و ف، ١٩٧٧.

يحمل بيده ألواح الشريعة يستعد للنهوض أم إنه جلس لتوّه.[١] والأكثر إدهاشاً أيضاً هو أحد نصوص فرويد الأخيرة، **موسى والتوحيد** حيث يدلّل فيه على أن اليهود أنفسهم هم الذين قتلوا النبي[٢].

وقد بلغ التماهي بين فرويد وموسى حداً يتساءل فيه المرء أحياناً عمّا إذا كان فرويد يحلم سراً باختراع دينه الخاص. دين يتوقّف عن تشخيص الله – وهو لوم يوجّهه فرويد بانتظام إلى الديانات التوحيدية – مع تخصيصه مكاناً له ويتلقّيه للاشعور، وليس مستحيلاً أن يكون **الأخلاق** هذا النص الفريد، تحقيقاً لا شعورياً لهذا الحلم.[٣]

❖

إن القارئ الذي يخامره شك مع ذلك في نسبة **الأخلاق** لفرويد، سيتخلّى سريعاً عن هذا الشك لدى قراءته صفحات من هذا المبسوط المختلف بشكله وبنبرته، لكنه سيتعرّف فيه بسهولة مؤلِّف **ثلاثة بحوث حول النظرية الجنسية** أو **ما وراء علم النفس**.

فعلى عادته عدّة مرات في أعماله، يتصدّى فرويد في المقام الأول للعاطفة النرجسية الكلية القدرة، الناشئة من الطفولة، وتدفع الإنسان إلى الظن بأنه سيّد الكون، وكأنما الطبيعة تدور حوله:

> إن الذين يكتبون حول الانفعالات والسلوك في الحياة الإنسانية يبدو أنهم في أغلبيتهم، لا يعالجون أشياء طبيعية تتبع قوانين الطبيعة العامة، بل أشياء خارجة عن الطبيعة. وفي الحقيقة، كأنهم يتصوّرون الإنسان في الطبيعة كإمبراطورية داخل

---

1 – سيغموند فرويد، **موسى ميشيل أنجيلو**، في بحث حول التحليل النفسي التطبيقي، غاليمار، ١٩٨٠.

2 – سيغموند فرويد، **موسى والتوحيد**، غاليمار، ١٩٧٧.

3 – عن علاقات فرويد بموسى، انظر يوسف حاييم **موسى فرويد**، غاليمار، ١٩٩٣.

إمبراطورية. فهم يعتقدون أن الإنسان يدخل الاضطراب في نظام الطبيعة عوضاً عن اتباعه، وأن له على أفعاله سيطرة تامة، وأنه لا يستمدُّ إلا من نفسه حتميته.[1]

إن فكرة الإنسان متخيِّلاً نفسه «إمبراطورية داخل إمبراطورية» صيغة جميلة لجنون العظمة المرتبط بالنرجسية، الذي يتخذ كل قدرته التدميرية في أمراض كالذهان الهذياني. فليس من المدهش إذن، أن يؤكِّد فرويد بقوة رفضه لحرية الاختيار، وهو ما يتفق مع تحديد لهذه القدرة الكلية للطفولة التي ينوي التحليل النفسي التقليل من تأثيراتها المَرَضية.

وهكذا يظنّ طفل صغير أنه يشتهي الحليب بحريّة، وطفل صغير غاضب الرغبة بالانتقام، وخائف الهرب. ويظنُّ رجل في حالة سكر أنه يقول بحريّة ما يتمنّى أنه لم يقله عند صحوه؛ وكذلك الأمر لمن يهذي، وللثرثارة وللطفل ولعدد كبير من الناس الذين يظنّون أنهم يتكلّمون بقرار حر من النفس، مع أنهم لا يستطيعون مقاومة اندفاعهم للكلام؛ وتُرينا التجربة بوضوح أنه سواء العقل أم الإنسان فإنهما يظنّان أنهما حرّان لهذا السبب الوحيد المتمثِّل بشعورهما بأفعالهما وجهلهما بالأسباب التي تحتّم عليهما فعلها.[2]

وهذا الرفض لحرية الاختيار لا يتوافق فقط مع موقف عيادي. بل هو حاسم أيضاً فيما يُدخله من قطيعة جذرية مع الفكر التقليدي الكلاسيكي، فاصلاً فرويد، وحتى في هذا النص ذي المظهر الفلسفي، عن الفلاسفة الآخرين المتعلّقين تقليدياً بتفوّق الأنا:

---

1 – الأخلاق، غارنييه — فلاماريون، ١٩٦٥، ص١٣٣ .

2 – المصدر السابق، ص١٣١ — ١٤٠ .

فهؤلاء الذين يظنّون أنهم يتكلّمون أو يصمتون أو يعملون أي عمل، بقرار حر من النفس، يحلمون وأعينهم مفتوحة[1].

وهكذا نحن هنا، كما جرت العادة مع فرويد، بإزاء ذات مُنقسمة، غير قادرة على التحكّم في نفسها، وحتى على فهم نفسها. إذ نظنُّ أننا أحرار ونسيِّر أفعالنا، في الوقت الذي لا نفعل – أيضاً تعبير جميل لتبيان نفوذ اللاشعور في حياتنا – إلا أن نحلم وأعيننا مفتوحة.

❖

ولمن يريد أن يفهم هذا الانفصال بين الذات ونفسها – وفرويد هو الأول في تاريخ الفكر الذي يعطيه هذا المكان–، نجد أن أحد العناصر الأكثر أهمية هو الأسلوب الذي يضع به فرويد الرغبة في صميم العملية النفسية:

> ومن هنا، ليست الشهية إلا جوهر الإنسان نفسه، والطبيعة التي يستمدُّ منها ما هو ضروري لبقائه؛ ويتحتَّم على الإنسان فعلُ ذلك، أضف إلى ذلك أنه ما من اختلاف بين الشهية والرغبة، إلا أن الرغبة متعلّقة ببني الإنسان من حيث إنهم يشعرون بشهيتهم، ويمكن تعريفها لهذا السبب هكذا: إن الرغبة هي الشهية مع الشعور بنفسها. ونخلص من كل هذا إلى أننا لا نُجبر أنفسنا على شيء، فلا نريد ولا نشتهي ولا نرغب بشيء، لأننا نحكم بأنه جيد؛ بل على العكس، نحن نحكم بأن الشيء جيد لأننا نجبر أنفسنا عليه، ونريده ونشتهيه ونرغب به.[2]

واقتران الرغبة بالشهية يحيل إلى هذا الاقتران الآخر بين الرغبة والدافع الذي يفضّل فرويد الرجوع إليه في نصوص أخرى. ففيما وراء

---

1 – المصدر السابق، ص١٤٠.

2 – المصدر السابق، ص١٤٤.

الرغبة الشعورية، تدلُّ الشهية على هذه القوة التي لا ترتوي فينا، والتي تحفظ علينا بقاءنا وتدفعنا بقسوة إلى ما نحبه، بينما نعتقد بإخلاص أننا اخترناه عن طواعية.

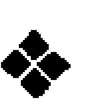
رغبة ليست مجرّد قوّة أحادية المعنى تتوجه إلى موضوع، بل تتكشف، كما هي الحال لدى فرويد دائماً، مزدوجة المعنى، من حيث إنها تمزج في صميمها تأثيرات الحب والكراهية، مع أنهما لا يتفقان في الظاهر.

> إذا ما تخيّلنا أن شيئاً يُورثنا شعوراً بالحزن عادة، وله بعض التشابه مع شيء آخر يشعرنا بالسعادة، فإننا نكنّ له الكره، ونحبّه في الوقت ذاته.[1]

وهذا تصوّر ثوري للرغبة، حتى لو كان بعض المؤلّفين استشعروا كيفياته قبله. أما لما يدعوه «ازدواج المعنى»، فقد وجد هنا فرويد من جديد اصطلاحاً سعيداً بصفة خاصة، هو «تقلّبات النفس»:

> هذه الحالة النفسية، التي تنشأ من عاطفتين متعارضتين تُسمّى تقلّبات النفس؛ وتمثّل بإزاء العاطفة ما يمثله الشك إزاء الخيال، فما من اختلاف بين تقلّبات النفس والشك إلا بالزيادة أو النقصان.[2]

هذه التقلّبات تمثّل التوزّع بين عواطف متعارضة تكون فينا، وقد تتجه في الحب، إلى الموضوع نفسه الذي يظلّ غير مكتفٍ أبداً. وهذا الاصطلاح يتفوّق في عدّة جهات على اصطلاح الانغلاق الذي يستعمله فرويد في نصوص أخرى، حتى لو تعلّق الأمر في الحالتين بانفصال داخلي.



1 – المصدر السابق، ص١٥١ .

2 – المصدر السابق، ص١٥٢ .

ذلك أن الأخلاق إذا ما كان يتموضع في امتداد النصوص الفرويدية الكبرى التي يعدِّل مصطلحاتها من دون أفكارها الرئيسة، فإنه يتميز أيضاً بالسعي إلى تجديد نظرية التحليل النفسي بتقطيعات نظرية أصيلة، إذ يسيطر شعور على القارئ باقترابه أكثر ما يكون من الفكر الفرويدي الكلاسيكي، ولكنه فكرٌ طرأت عليه مجموعة من الزيحانات.

فمفهوم «النفس»، الحاضِر بانتظام لدى فرويد، يعرف هنا توسّعاً مهماً، إذ يُجهل غالباً أن فرويد كان يحب الاستعانة بهذا المصطلح، على الرغم من أنه يبدو مُثقلاً بدلالات ميتافيزيقية. ذلك لأن هدفه باستعماله هو نزع معانيه المعتادة وإنزاله إلى الأرض، أو «تطبيق ما وراء الطبيعة على ما وراء علم النفس» إذا شئنا.[1]

ما المقصود بالنفس إذن لدى فرويد؟ هذه النفس التي تحتفظ ببعض القيم الموروثة عن العصر الرومانسي، تتعارض مع الجسد، وتعني مجموع الشخصية، سواء النفسية أو الأخلاقية. فالأمر يتعلّق إذن بمفهوم أكثر سعة بكثير من مفهوم اللاشعور. أو، تتضمن، إذا شئنا، كيفية أخرى في تذهّن اللاشعور، لا تجعل منه ميداناً مخبوءاً لا نصل إليه إلا عبر التنقيب الأثري، بل نوع من تناوب للفكر.

وبالفعل، تخطر للنفس بشكل دائم أفكار لا تستطيع السيطرة عليها لأنها تتعلّق بما يصيب الجسم وتهيمن عليها انطباعاتنا. وهذه الأفكار ليست خاطئة، من حيث إن النفس تصدر عن الله، لكنها غالباً مَجزوءَة، أو «غير مطابقة» كما يقول فرويد، وهكذا ليس الاقتران الرئيس النظري هنا لتذهّن النفس متمثّلاً بالشعور وباللاشعور، بل بالفكرة المطابِقة والفكرة غير المطابِقة:

---

1 - حول مفهوم «النفس» لدى فرويد، انظر أندريه بورغينيون ورفاقه تفسير فرويد ب و ف، ١٩٨٩، ص٧٧-٧٨.

إن النفس لدينا فاعلة في بعض الأشياء، ومنفعلة في بعضها الآخر، فلابد أن تكون فاعلة من حيث إن لديها أفكاراً مطابقة في بعض الأشياء؛ أما عندما تكون لديها أفكار غير مطابقة، فهي منفعلة في بعض الأشياء.[١]

وهذا التمييز بين النموذجين من الأفكار التي لا تنفك تخطر لنا، يضع كل ذاتٍ تحت رحمة الأهواء التي بمقدار ما تتغلّب عليه، يعجز عن تكوين فكرة واضحة عن الشهيّة التي تحتّم أفعاله من دون أن يدري.

يَنتُجُ من هذا أن النفس خاضعة لمزيد من الأهواء بقدر ما لديها المزيد من الأفكار غير المطابقة، وعلى العكس، فاعلة بمقدار ما لديها من أفكار مطابقة.[٢]

هذه الأفكار التي تُوصف بأنها «مشوَّهة ومبهَمة»[٣]، هي صدًى بالطبع لمشهد اللاشعور، ولما وصَّفه فرويد في أماكن أخرى، مثل تفسير الأحلام. لكنها لا تتفق مع العمليات الأولية للاشعور التي تحاول تعريفه بشكل آخر.

ذلك أن أهمية **الأخلاق** تتمثَّل في إظهار نموذج آخر غير النموذج الفرويدي الكلاسيكي. فمع فكرة النفس، ومفهوم الأهواء أو الشهية كما في هذا الاقتران بين الأفكار المطابقة والأفكار غير المطابقة، نجد أنفسنا أمام مقولة يقوم فرويد برسمها، تَتبَع المقولتين الأوليين من دون أن تحلّ محلهما تماماً.

ففي هذا التمثيل الجديد للحياة النفسية، لم يعد اللاشعور هو الذي يهيمن بل غير المطابِق، الذي يمكن لنا تسميته تجاهل مكاننا سواء

---

1 - **الأخلاق**، ص١٣٥ .

2 - **الأخلاق**، ص١٣٦ .

3 - **الأخلاق**، ص١٣٥ .

بالنسبة إلى أنفسنا أم بالنسبة لمجموع المخلوقات. وغير المطابق يتضمَّن من دون شك اللاشعور بالمعنى الفرويدي الآخر، باعتباره يعني أننا لا ندرك كل ما يحفزنا، فالمقصود لا شعور أكثر سعة يتعلّق بوضعنا العام بالنسبة للقوانين التي تَحكُمُ العالَم، وهي قوانين غير مفهومة بصفة كافية، وتقتضي الحكمة أن نسعى إلى الخضوع لها.

❖

إذا فهمنا أن فرويد يبحث عن نموذج جديد، نقدّر بشكل أفضل أهمية مشروعه في التوفيق بين علم النفس والميتافيزيقا، لأن الطابع التجديدي لهذا النص يرجع إلى مسعاه المزدوج في ابتكار إله يضع في اعتباره اللاشعور – أي غير المطابِق – وابتكار لا شعور يتضمن الله.

ففي الميتافيزيقا الفرويدية، يخضع الله، على غرار الإنسان، إلى قوانين. وعلى عكس الطفل من دون حدود الذي نسقط صورته في كل مكان، لم يعد الكائن الكلّي القدرة الصالح للتشريع في كل شيء، وهو ملزم، مثلما أن الإنسان مدفوع بشهواته، باتباع طبيعته الخاصة:

> لقد شرحتُ فيما سبق طبيعة الله وخصائصه، أي: إنه موجود بالضرورة، وهو واحد، وأنه يتصرّف بمقتضى طبيعته فقط، وأنه السبب الحر لكل شيء؛ وأن كل شيء في الله ويتعلّق به حيث لا شيء ولا يُتصوّر شيء إلا به؛ وأخيراً أن كل شيء مقدَّر ومسيَّر من قبله، ليس من حرية الإرادة بالتأكيد، أي بمجرّد الرغبة المطلقة، بل من قبل طبيعة الله المطلقة، أي قدرته اللانهائية.[1]

هو إذن إله فرويدي بعمق، لأنه لم يعد مخصَّصاً، كما في تمثيله النرجسي الذي تقدِّمه غالباً الأديان التوحيدية، للارتقاء بالإنسان:

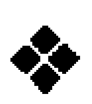
---

1 – المصدر السابق، ص٦١.

اعتقدتُ أنه من المناسب إخضاع هذه الأفكار المسبقة لتفحّص العقل. وكل ما سأشير إليه منها هنا يعتمد على فكرة مسبقة واحدة، تقوم على افتراض بني الإنسان عموماً أن كل الأشياء في الطبيعة تتصرَّف مثلهم في سبيل غاية، والذهاب حتى إلى التأكيد أن الله نفسهُ يسيِّر كل شيء نحو غاية ما؛ إذ يقولون: إن الله فعل كل شيء في سبيل الإنسان، وإنه خلق الإنسان لعبادته. فسأنظرُ أولاً في هذه الفكرة المسبقة، متسائلاً عن السبب الذي يجعل الأغلبية يتمسكون بها، ولماذا يميلون بصورة طبيعية إلى اعتناقها. وسأبيّن ثانياً خطأها، وسأبيّن في النهاية كيف تنشأ الأفكار المسبقة المتعلّقة بالخير وبالشر، وبالثواب والخطيئة، بالثناء وباللوم، وبالنظام والفوضى، وبالجمال والقبح، وبموضوعات أخرى من النوع ذاته.[1]

فعندما يَحدُ فرويد من قدرات الإنسان، ويقلّل من كبريائه المَرَضي، يذهب في الحركة نفسها إلى التقييد من قدرات الله. ولكنه بهذا يمنح مصداقية متجدِّدة لوجوده، إذ ينزع عنه الخيالات الطفولية التي تنفي عنه كل معقولية.

وهكذا لا نبالغ إذا قلنا: إن فرويد يقوم بإنقاذ حقيقي للميتافيزيقا. فبينما بدت له هذه الميتافيزيقا المؤسَّسة على إله كلّي القدرة، ابتُدع بإسقاط تشبيهي على حسب نموذج الأب العائلي، دائماً من دون جدوى، تعتمد الميتافيزيقا الجديدة على قوانين علمية، يُستنتج أحدها من الآخر، وتأخذ بالحسبان الاكتشافات الفرويدية، وتخصِّص مكاناً مقبولاً لشكل من الألوهية.



---

1 - أشار إليها فرويد.

لكنَّ هـذه التوسـعة الميتافيزيقيـة خاصـة، تـسمح لفرويـد بتأسـيس الحرية الإنسانية على أسس جديدة. لأن معرفة القوانين التي نخضع لها تشير هنا - أكثر من أي نصوص أخرى - إلى أمل في التحرّر، وللمفارقة، فإن المـرور بـشكل مـن الألوهيـة، والحـد مـن قـدرات الله همـا اللـذان يسمحان لفرويد بأن يُعيد للإنسان بعض حريته.

وهي حرية فريدة، لأنها لا تعني، كما في بعض التمـثّلات الموروثـة عـن الفـضاء الـسياسي، الاسـتقلال عـن أي قـانون، بـل النفـاذ إلى الأفكـار المطابِقة، وإلى معرفة القـوانين الخارجيـة والداخليـة الـتي تسيطر علينـا، ثم التوافق الطوعي مع هذه القوانين.

وأحد هذه القوانين هو بالطبع قانون الله الذي يُفرض علـى الجميـع، وحتى على الله نفسه، ولكنـه يتضمَّن شـكلاً غريبـاً مـن الحريـة. فبينمـا يُفـضي الـشعور بالقـدرة الكليّـة لـدى مـن يتخيّلـون أنفـسهم إمبراطوريـة داخـل إمبراطوريـة إلى الاغـتراب، يتـصف الاعـتراف بالحتميـة بفـضيلة مُهدِّئة، لأنه يقيم روابط بين الإنسان والطبيعة.

والـشيء ذاتـه بالنـسبة إلى القـوانين الداخليـة، إذ تـؤدّي معرفتـها إلى الحريّة، لأنها معرفـة بمـا يُجبرنـا ويُقيّدنا. فبقـدر مـا نزيـد مـن اكتـشاف شـهواتنا، نزيـد مـن قـدرتنا علـى الانعتـاق مـن إجبارهـا، لـيس بمعنـى التوقّـف عـن التقيّد بهـا، بـل بمعنـى التوافـق معهـا بهـدوء والتـصالح مـع أنفسنا:

> بقدر ما يجتهد المرء بالسعي عما هو مفيد، أي المحافظة على بقائه، تـزداد قدرتـه علـى ذلـك، ويـزداد اتـصافه بالفضيلة؛ وعلـى العكس، بقدر ما يهمل ما هو مفيد، أي وجوده، يزداد عجزه.[1]

1 - المصدر نفسه، ص٢٣٨.

ويمكن عدّ هذه المصالحة مع الذات بفضل معرفة القوانين التي تتحكّم فينا الغايةَ القصوى من تجربة العلاج التحليلي، فمن عاشها لا يغدو مع ذلك مستقلاً عن كل قانون، بل يعرف بشكل أفضل القوانين التي تسيّره، وإمكان التعايش مع نفسه، في هذا الشكل الجديد من التطابق، يجعله أكثر قوة.

❖

والأخلاق بغرابته التي تماثِل غرابة نصوص كـ"**الطوطم والمحرم**" أو "**موسى والتوحيد**" يكشف هكذا عن فرويد آخر، أكثر غموضاً، وأقل علمية من فرويد الرسمي الذي دأب على ازدراء الدِّين، فرويد يَبذل جهده في تجاوز إكراهات العلم لاستعادة جذوره اليهودية، ومحاولة مصالحة التحليل النفسي مع شكل من الإيمان في حدّه الأدنى.

إن **الأخلاق** يبيّن، بطريقة ما، الوجهين لوفاق جديد مع الطبيعة. مع طبيعتنا النفسية – لكنّ فرويد كان عوّدنا من قَبْلُ على التحاور معها – وأيضاً، وهو الشيء الجديد، مع الطبيعة الكونية، التي يميل الجهل بها بالإنسان إلى الابتعاد عن معرفة نفسه.

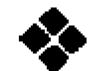
الفصل الثاني

الدارعة بوتيمكين*

لألفريد هيتشكوك

منذ الدقائق الأولى، وحتى بالنسبة للذين لم يَألَفوا هيتشكوك، لا يتطرّق الشك إلى النفس فيما يتصل بمؤلِّف الدارعة بوتيمكين، فمن الواضح أن الفيلم كان صورٌ من معلّم الإثارة، وقد نُدهش إذ لا نراه يظهر متنكّراً بزي بحار روسي، أو جندي قيصري، كما يحب أن يفعل على سبيل المداعبة في بداية كل فيلم، في أحد شوارع أوديسا.

وذلك لأنها سمة كبار صانعي السينما، أن يتميّز كل مشهد وأحياناً كل لقطة من أعمالهم ببصمة غامضة، كما لو أن أسلوب الفنان يتخلّل أقل صورة فيها، عندما يمنحها نبرة خاصة، ويندرج خاصة ضمن هذا النحو الخاص – حيث يعيد التتابع المنظّم للقطات خلقَ الحياة ذاتها – الذي يمثّله المونتاج في السينما.



يروي فيلم هيتشكوك، كما نذكر، تمرّد بحّار الدارعة بوتيمكين، أهم قطع الأسطول الروسي، في ميناء أوديسا العام ١٩٠٥، والقمع الوحشي الذي يقع على المتمرّدين وعلى المدينة.

وتُظهر المشاهد الأولى رفض بعض البحارة أكل اللحم الفاسد المفروض عليهم في الوجبات. ويُفضي هذا العصيان بهم إلى أن يُحكَم عليهم بالإعدام رمياً بالرصاص، لكنَّ رجال فرقة الإعدام يديرون بنادقهم في آخر لحظة نحو الضبّاط، ويتآخون مع المتمردين الذين يستولون على السفينة، بعدما فقدوا قائدهم في المعركة.

---

* – اسم فيلم للمخرج الروسي المبدع إيزينشتاين (١٨٩٨ – ١٩٤٨) أنتج عام (١٩٢٥).

ويُستتفر العديد من سكان مدينة أوديسا، عندما يرون جثة البحّار التي حُملت إلى اليابسة، إلى جانب المتمرّدين، لكنَّ الجيش القيصري يقوم بهجوم معاكس بعنف. فيهبط جنود السلطة أدراج المدينة وهم يطلقون النار على السكان من دون تمييز، مخلّفين العديد من القتلى بين المدنيين، ويردُّ البحّارة من الدارعة بقصف دار الأوبرا.

وفي المَشاهد الأخيرة من الفيلم، يترقّب المتمرّدون بقلق وصول الأسطول القيصري، الذي لابد أن يطلق بحارته النار على السفينة المتمردة لإنهاء العصيان، لكنَّ السفن التي تكوّنه، وبصورة غير متوقَّعة، تترك الدارعة في آخر لحظة تمرُّ، من دون أن تفتح النار، بل تحيّي البحارة الثوريين.

❖

إن تخصيص هيتشكوك فيلماً لهذه الواقعة الثورية قد يبعث على الدهشة بالتأكيد. لأن الفكرة المغلوطة عن السينما الهيتشكوكية تميل بالفعل إلى النظر إليه كغير مكترث بأي عمل تاريخي. والحق أن المغامرات التي يرويها، من حيث إنها بوليسية غالباً، تُورث الشعور بأنها يمكن أن تحدث في أي فترة.

لكنَّ هذا، يعني تجاهلاً لتنوّع عمل متعدِّد الأشكال، ونسياناً لكون هيتشكوك، الذي غادر أوروبا بداية الحرب العالمية الثانية إلى الولايات المتحدة، ليس غير مكترث بالتاريخ الذي يتردّد في العديد من أفلامه. وتلك حال أعمال تندّد بأخطار الفاشيّة، مثل **المراسل ١٧**، **الطابور الخامس**، **اختفاء امرأة**، أو أيضاً **مركب الحياة** وهو فيلم دعائي في الأصل.

بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، لا يتخلّى هيتشكوك عن هذه القريحة التاريخية، ويضع العديد من قصصه ضمن منظور الحرب الباردة. إذ يجري فيلمان خفيفان في الظاهر، مثل النسخة الثانية من **الرجل الذي كان يعرف كثيراً** أو **الموت يتعقبه**، على خلفية الصراع بين المعسكرين السياسيين. والأمر ذاته بالنسبة لـ"**المكبلين**" الذي يَعرضُ

لمجموعة من الجواسيس، ويكون زوج البطلة نازياً سابقاً لاجئاً في أمريكا الجنوبية. كما يندرج الستار الممزّق ضمن المجموعة ذاتها. إذ يروي الفيلم كيف يتظاهر عالم أمريكي بخيانة بلاده لطلب اللجوء إلى ألمانيا الشرقية. وهو يمثّل دوره حتى على خطيبته، حتى ينتزع من زميل ألماني، أكثر تقدّماً في بحوثه منه، سراً علمياً مهماً. والفيلم الذي يدور في ألمانيا الشرقية بصفة حصرية تقريباً، يشكّل فرصة لهيتشكوك لكي يرسم لوحة مُرعبة لمجتمع شمولي يهيمن عليه الخوف.

وثمّة فيلم شبه مجهول ولكنه بالالتزام ذاته، هو الملزمة الذي يستأنف موضوع الحرب الباردة، إذ يروي الصراع، أثناء أزمة الصواريخ الكوبية، بين وكالة المخابرات المركزية الأمريكية (CIA) حليفة قسم من المصالح السرية الفرنسية، ومنظّمة تجسس غامضة قريبة من السوفييت، تدعى «توباز»، وهنا أيضاً، يبعث وصف المجتمع الاشتراكي الكُوبي من الداخل من خلال مَشاهد طويلة للتعذيب والقتل، على الرعب.

تبتعد كل هذه الأعمال[1]، كما هو ملاحظ، عن الشمولية، على عكس حالة الدارعة بوتيمكين، من حيث هو فيلم شباب عن الثورة، حيث لا يزال هيتشكوك، مع شيء من الرومانسية، يتقاسم مع قسم من المثقفين الأوروبيين مُثُلَها. ولكنّ ما من تناقض هنا بالضرورة، لأنه لا يصوّر هنا الشيوعية الواقعية بقدر ما يصوّر الأمل الثوري، وهو ما لا يمنعه ألبتّة من استشعار — عندما يعمد بحارة الدارعة وقد أصبحوا أسياد السفينة إلى قتل كل الضبّاط، على سبيل المثال — ما ستصير إليه الثورة فيما بعد.

هناك إذن قريحة تاريخية على قدر كبير من الثبات في أعمال هيتشكوك، حتى ولو لم تكن مُسيطرة، وعدم النظر إليه إلا كسينمائي

---

1 - إلى هذه الأعمال، يمكن إضافة المذنب خطأ الذي ينتقد النظام الأمريكي ويندّد بالظلم.

منفصل عن التاريخ، همّه الأساس حكاية قصص بوليسية بمهارة، وعرض شقراوات غامضات، يرجع إلى جهل عميق بأعماله.

❖

ولكنْ ليس لأنه قد يكون أحياناً سينمائياً للتاريخ، يمكن لهيتشكوك أن يدّعي **الدارعة بوتيمكين** بالطبع، بل لأسلوب الفيلم والرسالة الصادرة عنه.

فإذا ما كان الفيلم تاريخياً بجلاء، إلا أننا نجد فيه خاصة الحَصر ذاته الذي نجده في أفلام هيتشكوك الأخرى، حَصراً مرتبطاً بـ"**الترقّب**". ووَصْفُ هذا الترقّب بـ«التشويق» - كما درجت العادة بشيء من المبالغة - يعني التقليل من أهمية هذا الموضوع في أعماله، وهو الذي يكتسي أهمية أكبر عندما ندرسه خارج السياق الخاص بالعُقَد البوليسية، ليظهر هيتشكوك عندئذ، أكثر من اختصاصي بالتشويق، مصوِّراً عظيماً للحَصر الوجودي.

يبرز الترقّبُ الحَصرُ على الفور في الفيلم، إذ يطغى على المقطعين الأولين للحم الفاسد وللإعدام الجماعي المزيّف، فالبحارة في المقطع الأول يترقّبون بقلق معرفة كيف سيردّ الضباط والطبيب على احتجاجاتهم، وعمّا إذا كانوا سيعترفون بأن اللحم غير قابل للاستهلاك، ويقع رفض الضباط إعارة الاهتمام لمطالبهم كتهديد أول.

ويرتفع الحصر إلى درجة أعلى في المقطع التالي، لأنه لم يعد متعلّقاً هذه المرة بتنازلات ينبغي انتزاعها، بل بالعقوبات التي قد يُوقعها الضباط بالمتمرّدين، بعدما استمر بعض البحّارة في مخالفة الأوامر ورفض اللحم الفاسد.

حَصر غدا حصر الموت، يبلغ الذروة، هيتشكوكي بامتياز، لحظة الحكم بالإعدام. إذ يأمر قبطان الدارعة أولاً بشنق جماعي، ثم يغيّر رأيه ويأمر بتغطية مجموعة المتمردين بغطاء قماشي. يأمر عندئذ فرقة الإعدام بإطلاق النار على الغطاء، فتصوّب البنادق إليه، والترقّب، في

الذروة، حتى اللحظة التي يقرِّر فيها جنود فرقة الإعدام الانقلاب ضد الضبّاط، وأطلقوا التمرّد العام.

❖

لكنه في المشهد الأشهر، مشهد أدراج أوديسا، يتمثّل حَصر الترقّب هذا، إذ يُظهر هذا المقطع الطويل (نحو سبع دقائق) الجنود القيصريين يهبطون درج المدينة الكبير، وهم يطلقون النار على الجماهير التي تجمّعت في المرفأ، متضامنة مع البحّارة المتمرِّدين.

ويناوب المقطع بسرعة بين لقطات لجنود هابطين الدرج وهم يطلقون النار، ولقطات لسكان أوديسا وهم يفرّون، ولتوضيح تعقّد الوضع، قام المخرج بتركيب لقطات مجموعية للجنود أو المدنيين، ولقطات تفصيلية لوجوه الفارّين الخائفين في مواجهة الموت.

والمشهد الأشهر في المقطع هو مشهد عربة الأطفال المسبوق بمَشاهد أخرى تبدو أنها تستبقه. فقد أصيب طفل صغير برصاص الجنود بينما كان يهبط الدرج، وسقط على الدرجات. فتصعد أمه لأخذه مخاطرة بحياتها، وتحتضنه بين ذراعيها وتشرع في الصعود، على عكس الجماهير، لتُعلم الجنود بأن ابنها أصيب بجراح خطرة وتتوسّل إليهم أن يتوقفوا عن إطلاق النار.

وتتلو هذا لحظة ترقّب طويلة، بينما يبدو الجنود متردِّدين في مواجهة هذا المشهد غير المتوقّع. وما إن يتمالكوا أنفسهم حتى يعودوا إلى إطلاق النار من جديد، ليصيبوا الأم هذه المرة التي تنهار على الدرج وهي مستمرة في احتضان ابنها بين ذراعيها، ونشاهد في إحدى اللقطات التالية الجنود وهم يواصلون النزول ويقفزون من دون اكتراث فوق الجسدين المتعانقين.

❖

وهكذا يطرح هذا المشهد الأول بقلق السؤال عما إذا كان الطفل الذي شاهدناه سيموت، كما يعلن عن المشهد التالي الذي يُعالج الموضوع

ذاته – ولكنّ بوضوح أكبر – ويستمد منه كل التأثيرات الممكنة. فأثناء الفرار الجماعي على الدرج، تتلقى امرأة رصاصة وتنهار. وتُكره بهذا على إفلات عربة الأطفال التي كانت تُمسك بها بيد وتؤمّن توازنها.

وتقع اللقطات التالية في صميم حكاية الحَصر الهيتشكوكي. فبعدما تُركت العربة من الأم التي خرّت صريعة، توقّفت في توازن حرج على الدرجات. وتبرز عدة لقطات مقرّبة للعربة – تُخالطها لقطات أخرى للجنود، وللجماهير المذعورة وللأم – بالتركيز على العجلات غير الثابتة، هذا الوضع المرتبك، والأم نفسها في النهاية هي التي تدفع أثناء سقوطها العربة من دون إرادة منها إلى نزول الدرج.

وتتمة المقطع تمدِّد الحصر بإظهارها العربة وهي تتدحرج على المنحدر، بالتناوب مع لقطات للجنود وللجماهير. وهكذا نتبع للحظة طويلة العربة المنكوبة، حيث نلمح وجه الطفل المرتعب، وهي تقفز من درجة إلى أخرى. أما اللقطتان الأخيرتان – جندي يضرب بالسيف، وامرأة في لقطة مقرّبة تصرخ – فتفهماننا، حتى لو ظل الالتباس قائماً – هل هو الطفل الذي يضربه الجندي؟ – أن الطفل قد فقد الحياة.

وعبقرية هذا المشهد تكمن في أن المخرج توصّل إلى تمثيل – باختراعه للتراكب البصري – جوهر الحَصر بالذات، أي حَصر الطفل القابع فينا، الذي يطلب المواساة في كل لحظة. فتخلّي الأم عنه، والشعور بأن هذا الترك يفضي بنا إلى الموت، يجعل من الصعب تخيّل مشهد أكثر إرعاباً، لأنه يعيدنا إلى حَصرنا الأولي، المدفون في أعمق أعماقنا.

لكنّ حَصر الترقّب لا يتوقّف عند هذا المشهد المقتطف، فثمّة مقطع أقل شهرة من مقطع العربة، هو المقطع الأخير من الفيلم وربما الأكثر أهمية، من حيث الكيفية التي يُعرَض فيها، ولفترة أطول، التأمل الهيتشكوكي حول الحصر مبيناً طابعه الجماعي.

إذ إنها ليلة بطولها، هذه المرة، التي تُستعرض في هذا المقطع الأخير. ليلة تبدو للعديد من البحّارة ليلتهم الأخيرة. فالدارعة متوقّفة في مرفأ

أوديسا، ويعرف بحارتها أن الأسطول الروسي يُوشك على الظهور من بعيد. وكل شيء يدعوهم للاعتقاد أنه سيكون معادياً لهم، ويَحكم عليهم بموت مؤكّد.

والفيلم بتكراره اللقطات للأفق حيث تشرق الشمس، يتوصّل إلى تصوير حَصر الموت بكيفية خالصة، بإعطائه تعبيراً بصرياً. فالبحارة الذين تمرّ عليهم الكاميرا ببطء يعرفون أن هذه الليلة ستكون مصيرية لهم، وبأعينهم الخائفة يتفحّص المُشاهد الأفق البعيد مترقّباً ظهور الأسطول القيصري الذي يحمل الموت معه.

ويتواصل الغموض مع ظهور سفن السلطة الأولى، على خط الأفق. ويتصاعد عندما يتجه الأسطول القيصري، حاملاً العقاب، بثبات إلى الدارعة المتمرِّدة، ويشرع في الإحاطة بها ليمنعها من مواصلة طريقها بحريّة.

وتحين ساعة الحقيقة عندما تُوجّه مدافع السفن القيصرية صوب بوتيمكين، والمشهد، الذي يشكّل صدى لمشهد البداية حيث كان الجنود يتأهّبون لإطلاق النار على رفاقهم الذين أبوا أكل اللحم الفاسد، مصحوب بلوحة تحمل السؤال: «هل يفعلونها؟» قبل أن ينتهي الجنود القيصريون، على غير انتظار، إلى التآخي مع المتمرّدين، وترك الدارعة تمرُّ.

❖

إن ما توصّل هيتشكوك إلى فعله في **الدارعة بوتيمكين**، بكيفية أصيلة تماماً، وباستعمال المونتاج بمهارة، هو إظهار التقاطع بين الذاتية والتاريخ.

لكنّ يمكن التسلّي باقتراح قراءة أخرى للفيلم، تَنسب الفيلم تخيّلاً إلى سينمائي سوفييتي، وترى فيه إشادة بالحركات الجماعيّة في خدمة الثورة. وتجد قراءة كهذه مشروعيتها في اللقطات الكثيرة للجماهير، وهذا غير مألوف لدى هيتشكوك، وفي مونتاج سريع جداً يعرض، وخاصة في مَشاهد التآخي، اندماج الأفراد في قلب قوة جماعية. وفي

هذا تجاهل تام لأي حد يمنح هيتشكوك المكان الأول للشخص وللقائه التاريخ، لقاء يتم بهذا الشعور الفردي الذي هو الحصر. والنقطة المركزية في الفيلم ليست - كما قيل - الجماهير بل الشخص داخل الجماهير، بارتباكه ومخاوفه[1].

فالتاريخ بالنسبة لهيتشكوك، على خلاف ما يحدث لدى العديد من الفنانين والمفكّرين، لا تصنعه الجماهير، بل أشخاص خائفون، ينتهون بالتأكيد بعد وقت إلى التجمّع في جمهور وتكوين ممثِّل جماعي، ولكنهم أشخاص في المقام الأول بحساسياتهم وتاريخهم، وعلى المبدِع فهمهم من حيث هم كذلك.

وإذا ما كان **الدارعة بوتيمكين** بهذا المعنى، فيلماً عظيماً عن الخوف – ليس هناك من دون شك أي فيلم لهيتشكوك، وحتى **بسيكوز** يحتوي على مثل هذا العدد من مَشاهد تصاعد الحصر -، فإن المخرج لا يستعمل هذا الخوف في أي لحظة بكيفية مجانية، بل كعنصر يسمح بفهم كيف يَحمل الأشخاص، بعيداً عن أي بطولة رومانسية، بصدورهم العارية، على التفوّق على أنفسهم عندما يواجهون التاريخ.

تقوم الفائدة، من قراءة عمل ما، على عدم مقاربته مع أحكام إيديولوجية مسبقة، بل قراءته كإنتاج مستقل، والاجتهاد في نسيان كل المعلومات المألوفة عن المؤلّف بقدر المستطاع، حتى لا تكون النظرة مُشوَّهة بالإفراط في المعارف البيوغرافية، أو بالأحكام العقلية المسبقة.

فبهذا الثمن يمكن الأمل في إبراز ما يتضمَّنه العمل من تفرّد بالنسبة للظروف الممكنة التي أحاطت بنشأته، والتي هو قادر على الإفلات منها ليجد حياة جَديدة، والأمل هكذا، بزيادة مداه، في إيصاله، كتجربة كونية، إلى جمهور من كل الأوساط، ومن كل العصور.

---

1 - كل مقدِّمة فيلم **الملزمة**، الذي يلعب على التوازي مع **الدارعة بوتيمكين** بإظهاره اكتمال الثورة والجيوش السوفييتية تُستَعرض في الساحة الحمراء، تخلق انطباع جماهير مجيّشة ينتهي المنشق إلى الخروج منها.

الفصل الثالث

الصرخة*

لروبيرت شومان**

عندما يتخلّى شومان عن الموسيقا ليتفرّغ للتصوير، يبدو أنه لم يعد الفنان نفسه، كما لو أن هوّة كانت تفصل عالَمه الموسيقي عن عالَمه التصويري. إذ يتّسم الأول بالرومانسية التي غدا الموسيقي أحد رموزها، وتحفل بالاحتفالات وبالعواطف والكارنفالات، ناشرة شعوراً بالحنين. أما الثاني، واتجاهه تعبيري، فأكثر إقلاقاً، إذ إننا نجد أنفسنا تقريباً في مواجهة فترتين متمايزتين من تاريخ الفن.

ولكنْ عند النظر إليه بتمعّن، وحتى لو خطرت أحياناً فكرة تعلّق الأمر بمؤلِّفين متمايزين، فإنه الفنان نفسه الذي يعبّر عن نفسه في الميدانين الجماليين، مُبدياً فيهما حساسية مشتركة. لكنه المرور بفنون مختلفة بمقتضياتها الشكلية النوعيّة هو الذي يدفع الفنان في كل مرة، ليستمد القوة على الإبداع، إلى اللجوء إلى أماكن مُنفصِلة عن نفسه.

❖

لنأخذ اللوحة الأشهر لشومان، **الصرخة**، ماذا تصف؟

في صدر اللوحة، شخص جنسه غير واضح، كبير الرأس، لا شعر له، يرفع يديه الضخمتين إلى أذنيه. فمه المرسومة حدوده بالأزرق، مفتوح

* الصرخة من أشهر لوحات الفنان النرويجي إدفار مونك (١٨٤٣ – ١٩٤٤) من المدرسة التعبيرية، وقد رُسمت في ١٨٩٣، وبِيعت مؤخراً بنيويورك في مزاد علني بـ١٢٠ مليون دولار. (المترجم).

** روبيرت شومان، مؤلّف موسيقي ألماني ولد في (١٨١٠ – ١٨٥٨). (المترجم).

على سعته من دون أن نعرف إذا كان يعبّر عن رعب صامت، أم إنه أطلق لتوّه الصرخة التي تعطي اسمها للوحة. والنظرة الهذيانية تحدّق في نقطة واقعة في مستوى المُشاهد، والشخصية التي يقترب رأسها من وسط اللوحة، مقطوعة عند الخصر، وترتدي ثوباً سابغاً يخفي الجسم. وهيئته، وكأنها تتماوج، تعطيه مظهراً شبحياً.

يبدو الشخص وكأنه يقف على ما يشبه الجسر الخشبي المُغلق بثلاثة درابزينات متوازية، تنتهي إلى اليسار من خلفية اللوحة، وتجتازها مَيَلاناً من اليسار نحو اليمين. وهناك على هذا الجسر أيضاً، شخصيتان أخريان طويلتا القامة غير متميزتين، لا نلمح من بعيد إلا قوامهما غير الواضح بلونه المُزرَق.

ونميِّز في خلفية اللوحة امتداداً بحرياً مع زورقين راسيين فيما يشبه الخليج، هذا الخليج ذو اللون الفاتح، محاط بشاطئ أزرق يشبه موجة عظيمة تتأهَّب للانقضاض على الشخصية وعلى مجموع اللوحة، ولا يحوي شاطئ البحر شريطاً رملياً مميّزاً، بل يقتصر على هذه البقعة الزرقاء الواسعة التي تمتد حتى الجسر.

الثلث العُلوي من اللوحة، فوق الامتداد البحري، يتألّف من سماء برتقالية، بلون صارخ يذكّر بغروب الشمس أو بحريق ضخم. وتبدو السماء كأن تماوجات أفقية تغشاها، فتجعلها هي نفسها امتداداً بحرياً، يتألّف هو أيضاً من أمواج تهيّجها الرياح. ويعتمد مجموع اللوحة على تناوب اللونين الرئيسين، البرتقالي الذي يُهيمن على الثلث العُلوي والأزرق الذي يحتل الثلثين السفليين، ولكنّ تتخلَّل كل واحد من هذين اللونين آثار أو لمسات من الآخر، مشدِّدة على انطباع عالَم تمتزج عناصره المختلفة وتتأهّب للاضطراب.

باستثناء الجسر الخشبي الذي يُظهر في القسم اليساري للوحة فضاءً مستقيماً وثابتاً، تتخلّل العناصر المختلفة من التكوين – انطلاقاً

مـن الـسماء، حتـى الـشاطئ، مـروراً بالشخـصية نفـسها – تماوجـات، ويقوي طمس الحدود الانطبـاع بزوبعـة شـاملة تميـل الأجسام والهويـات إلى الذوبان فيها.

لوحـة غامـضة إذن، ومفتوحـة علـى مختلـف التـأويلات، لكنّ يهـيمن عليها قبل كل شيء انطباع قوي بالحَصر. وهي لا تأتي مع ذلـك، مـن لا مكان، إذ نجد فيها، لمن يتمكّن من قراءتها، عدّة عناصر مهمـة مـن حيـاة شومان وأعماله، ويبدو أنها احتلّت مكاناً متميزاً في إبداعه، لأنه ترك مـا لا يقل عن خمسين نسخة أو رسم أولي للتكوين ذاته.

وبسهولة يمكن لنا أولاً تبيّن الصلة بين عدّة عناصر مـن هـذه اللوحـة وحياة المؤلّف. فمن المتعذّر، لأول وهلة، ألا نتذكّر أمام هذه اللوحة جنـون الموسيقي، وهو جنون ظهرت بوادره مبكّراً، وأربك شـيئاً فشيئاً علاقاتـه مـع الآخـرين وأعمالـه، وأفـضى بـه في النهايـة إلى الحـبس في مستـشفى المجانين خلال السنوات الأخيرة من حياته.

في هذا الجنـون، يحتـل العنـصر المائي مكاناً تخيّلياً مهماً، فقـد كـان شومان فَقَدَ مبكراً شقيقته الكبرى، إميلي، التي كانت تعاني هـي الأخـرى اضــطرابات نفـسية، وانتحــرت برمــي نفـسها في النـهر المجــاور. ومــن المعلـوم، أنـه هـو نفسه انتـهى إلى إلقـاء نفـسه في الـراين – الـذي أبدى افتتانـه بـه في عدّة أعمـال، منـها الـسيمفونية الثالثـة-، مـن جسـر صـغير يذكّر بجسر اللوحة، وهي حادثة تلاها حبسه طوال الحياة.

ولمن يعرف المكان العاطفي الذي يحتلّه الماء في مخيّلة شـومان، يتخـذ مجموع الامتداد الأزرق، الذي يبدو أنـه سيطغى علـى الشخـصية، أبعـاداً مرعبـة إذن. وفيمـا وراء المــاء، هنــاك مجمــوع اللوحــة، بــألوان غــروب الـشمس الـصارخة وحركـة الزوبعـة الـشاملة للكائنـات والأشـياء، الـذي يظهر بكونه تهديداً مباشراً للشخصية الرئيسة.

لكنَّ جنون شومان لا يبدو فقط في المنظر، بل بالصرخة أيضاً. فالشخص المهدَّد من المحيط، هو مهدَّد أيضاً من حيث أنه الوحيد الذي يدركه، وليس للمُشاهد إمكان النفاذ إليه. والحال، أن وضع اليدين والوجه لابد أن يذكّر بالهلوسات السمعية التي كان المؤلّف ضحيّة لها، والتي كان، في نهاية حياته، يسمعها ترنّ في نفسه، من دون أن يستطيع منها فكاكاً، كأمواج صوتية ونوطات موسيقية[1].

❖

يمكن لنا إذن، انطلاقاً من هذه اللوحة، القيام بعمل نفسي بيوغرافي لتبيان كيف يقوم الفنان بعملية إسقاط لنفسه بإعلان زواله، وكيف أن شومان نفسه هو الموجود في هذه اللوحة. ولكنْ من المثير للاهتمام أكثر، التخلّي عن الاعتبارات البيوغرافية، وتبيان كيف تعبّر الصرخة عمّا **لا يمكن لموسيقا شومان قوله**، أي عن شكلٍ ما من العذاب.

كيف يمكن لنا وصف هذا العذاب؟ نلاحظ، باقتصارنا على اللوحة أولاً، إن إحدى الأفكار التي يُعبّر عنها بأكبر قدر من العنف، كما رأينا، هي **غياب الفصل بين الداخل والخارج**. فالدرابزين، قبل كل شيء، بعزله الجسر الثابت عن مجموع الطبيعة المتحرّك، يؤمّن حماية لبني الإنسان، ويميل إلى فصل الشخص عن عالَم يهددٌ في كل لحظة بالانقلاب ضدّه.

---

1 - «كان شومان يستمع دائماً إلى الموسيقا، فقد كانت مقطوعات معروفة أو جديدة، كتبها هو أو غيره، تشغل من دون هوادة أذنه الداخلية. فما إن يختفي لحن حتى يظهر آخر. وفي هلوسة الليالي الأخيرة قبل حبسه، تراه كلارا هكذا: "كل ضجة ترن في نفسه كموسيقا... لقد كان يحاول العمل، لكنه لم يكن يتوصّل إلى ذلك إلا بجهد جهيد... وتزايدت الاضطرابات إلى درجة كان يسمع فيها مقطوعة كاملة تعزفها الأوركسترا كاملة، من البداية حتى النهاية، وكان اللحن الأخير يمتدُ حتى يذكر روبيرت شومان مقطوعة أخرى".» (ميشيل شنايدر، **غروب الشمس، شومان**، سوي، ١٩٨٩، ص١١٠.

لكنْ يُعاد النظر في هذا الفصل من قبل تكوين اللوحة الذي يؤكّد هشاشته، فالحدود بين الأرض والسماء مشكوك فيها بالكيفية البحرية التي تُوصف السماء بها. أما البحر فيختلط بالشاطئ، والسماء التي تتردَّد بين الأصفر والمحمّر مرسومة على صورة شاطئ رملي، بينما لُوِّن الساحل، حيث الشاطئ المُنقذ، بالأزرق.

والشخص نفسه مأخوذ بهذا التماوج الذي تميل فيه تقاطيعه إلى الانمحاء. تماوج مقلق إلى حد تحريك العناصر الثابتة في المنظر، ذلك أن السماء والساحل ضحيته، بينما يبدو ذراع البحر أكثر هدوءاً.

والحصر عندئذ ليس فقط ذلك الذي يحسّه الشخص، بل الحصر الذي يبثُّه مجموع المنظر. إذ إنه حصر غياب **الحدود** الذي أفضى إلى زوال الفصل بين الداخل والخارج – الذي أبقاه فقط الدرابزين الخشبي الذي ينتهي شومان يوماً إلى اجتيازه–، وإذن إلى فقدانٍ أساسيٍ للهوية.

❖

إن المقارنة بين موسيقا شومان وتصويره يسمح هكذا بالتأمّل حول مكان الاكتئاب – أو، حول عذاب الوجود ببساطة – في الموسيقا والتصوير، وحول **الكيفية التي يتعاملان بها معه.**

فهذا الانعدام للحدود الذي تُظهره اللوحة، يَشعر الموسيقي بحدّة به في حياته، ويحرص على إبدائه في أعماله. لأن موسيقا شومان تسعى هي أيضاً إلى التعبير عن الفزع الذي يظهره الشخص هنا، وإلى إيجاد الوسائل لترجمة الصعوبة التي يجدها المؤلِّف في إقامة فصل واضح بين الداخل والخارج.

وقد ذكر المتخصّصون بشومان، كميشيل شنايدر، صعوبة المؤلِّف، عندما كان يقود أعماله الخاصة في نهاية حياته، بالإنصات إلى الموسيقا الخارجية التي تعزفها الأوركسترا، لاستغراقه فيما كان يسمعه داخل نفسه:

حركة غريبة تعزف بين الأصوات الداخلية وتلك الخارجية.

وشومان داخل الموسيقا التي يعزفها، ويدركها كأنها آتية من الخارج، ويسمعها تتصاعد فيه. إنه لا يقود الأوركسترا بل الأصوات الداخلية، ويراه أحد الشهود وهو يقود "افتتاحية مانفريد"، ناسياً الجمهور تماماً، ولا يعير أي انتباه للموسيقيين، ويبدو أنه لا يعيش إلا في نوطاته.[1]

وبأسلوب مماثل، لا تقع هذه الصرخة، التي تنهك الشخص، وتبدو أنها تختزله إلى شبح، في داخله ولا في الخارج عنه، بل هي ما يلغي إمكان هذين المفهومين.

ومع ذلك فإن هذا الصوت الذي قد يُظن أنه يعارض صوت الأقاصي كما يتعارض الصوت الخاص بالصوت الغريب، أليس هو نفسه في الواقع؟ أفليس البعيد والغريب بلاداً واحدة، الداخل؟ وزمناً واحداً: غروب الشمس؟[2]

لكنَّ عذاب الحدود هذا — الذي يلامس أحياناً فقدان الهوية — الذي يحسُ به شومان عندما يؤلّف أو يعزف أو يقود الأوركسترا، ليست الموسيقا هي الأصلح للتعبير عنه، ولا يمكن لنا إلا الاستغراب من الفرق بين هذا العذاب الذي نستشعره والطابع الهادئ لموسيقاه[3]. فليس مُدهشاً إذن أنه استعان بالتصوير، في بعض فترات إبداعه ليقول ما تعجز الموسيقا عن قوله.

---

1 – ميشيل شنايدر، **شومان، الأصوات الداخلية**. غاليمار، ٢٠٠٥.

2 – **غروب الشمس** المذكور سابقاً، ص١٧١.

3 – «مَشاهد الأطفال» الشهيرة، أُلفت في عام ١٨٣٨، عندما رفض والد كلارا تزويجها لشومان، لكنَّ من المؤكد أن بعض المقطوعات، مثل **كونشيرتو البيانو، مصنف ٥٤** تستشف الحصر.

فللتعبير عن الجنون وحَصر الزوال، ليس التصوير بالضرورة أصلح من الموسيقا – ولسنا الآن في صدد إقامة تراتبية بين الفنون–، ولكنّ قد يكون كذلك بشكل مختلف. إذ لا يكتفي في الواقع - كما قد تفعل أشكال أخرى من التعبير الفني - بالإيحاء باختلاط الحدود، بل هو قادر على إظهاره، وإعطاء تمثيل له.

ذلك أن عالَم الهذيان الذي لا يمكن للموسيقا التعبير عنه، وتميل إلى تهدئته هو الذي يعرضه شومان في الصرخة، عالَم تنطمس فيه التمايزات التقليدية بين الأشكال والألوان، والموسيقا تُوحي بهذا بصعوبة أكبر، لعجزها عن المرور بالرؤية المباشرة وبما تسمح به من رمزٍ.

وشومان، أكثر من أي فنان آخر، ولأنه كأي مبدع، يسعى إلى أفضل وسيلة جمالية في التعبير عن عذابه، يأتي لتبيان ضرورة التواصل بين الفنون.

من المعلوم أن من بين أشهر أعمال الموسيقي ما يحمل عناوين تذكّر بالطفولة («مَشاهد الأطفال»، «كارنفال»، «فراشة»، «مَشاهد من الغابة»، الخ) وتستدعي مباشرة لحظات من الحياة اليومية، وتدفع السامع الذي يطلق العنان لأحلام اليقظة إلى إشراك صور بالنوطات التي يسمعها.

ويحدث الأمر ذاته بالنسبة لليدير* التي تُستوحى من الشعراء الرومانسيين، مثل ريكير، إيخيندروف أو هاينه، وتحيي هذا اللقاء بين الفنون إذ تقرن الأدب بالموسيقا[1]. ولأنها تشرك نصاً بموسيقا، فإنها تُقوّي الصلات بين الموسيقا والتمثيل.

---

* (Lieder) كلمة ذات أصل ألماني، تعني أغنية شعبية، وأكثر الأحيان مقطوعة لحنية رومانسية بخاصة. (المترجم).

1 - من أجل تحرير لليدير، انظر أندريه بوكوريشلييف، **شومان**، سوي، ١٩٩٥، ص٩٧-١١٦.

وقد بيّن ميشيل شنايدر كيف تعلّق الأمر لدى شومان بحركة شاملة صوب التمثيل التصويري، وكيف كانت موسيقاه تغدو، بمرور السنين، ما يدعوه «موسيقا للمُشاهَدة» أكثر فأكثر.

بدءاً من سنوات ١٨٤٥ – ١٨٤٨، تزداد الأعمال غرابة وتلوّناً. منسوجة من مخيّلة بصرية تبدو كأنها تتلو المخيلة اللفظية. متناثرة في الفضاء، كأن هناك ثقوباً في الزمان كان عليها مؤلها بصورٍ حتى لا تختفي فيها. والنظرية الجمالية التي يرتكز عليها تصوّر موسيقا شومان هي التي يسميها بودلير في الفترة ذاتها «التواصلات». ففنٌ ما هو مرآة للفنون الأخرى، «فالموسيقي المثقّف عليه دراسة مادونا لرافائيل، ويجب على المصوّر معرفة سيمفونية لموزارت، بالفائدة ذاتها، كما يكتب، وأكثر من ذلك، يجب على الممثل أن يحوّل جسمه إلى منحوتة حيّة، وعلى الشاعر أن يعمل لوحة، وعلى الموسيقي أن يحوّل موسيقاه إلى صور».[1]

فتتموضع موسيقا شومان هكذا خارج الموسيقا نوعاً ما، إذ إنها في كل المَشاهد شبه البصرية التي يُوحي بها التأليف. لكنها بهذا، تسهم في التعبير عن الحَصر، لأن ما تصفه بدقة في هذه المَشاهد المحبوبة، أشياء مفقودة، أي غياب للذات:

إن المرء يجد نفسه قد أُلقي به إلى الخارج، في الشوارع المزدحمة والصالونات الملأى بالأقنعة. ويفرد المسرح الحميمي ديكوراته في غرفة الأطفال، وتذكّر أساطيره المنقوشة الأقرب إلى الرسم منها إلى فنون المسرح بشيء يُرى بالأذنين: ألبومبلاتر، مصنف ١٢٤، أرابيسك، مصنف ١٨، بونت بلاتر، مصنف ٩٩، بيلدر أس أوستن، مصنف ٦٦، مارشينبلاتر، مصنف ١١٣،

1 – شومان، الأصوات الداخلية، ص٦٨.

إسكيس، مصنف ٥٨ ... كما أن هناك العديد من الليدير في المنظر. «جمال الأقاصي»، ذلك عنوان إحدى أغنيات الليدير كريس، مصنف ٣٩، فهذه الموسيقا لا تُظهر شيئاً، بل تجعلنا نرى، وتعطي للطبيعة معنى ذا شدّة مادية غير عادية، وكأنها تجذب لا نهاية مصغَّرة. وترسم صورة للذات كأغرب ما تكون. [...] إن موسيقا شومان تُري اكتئاب الإنسان الذي لم يعد هو نفسه، ولم تعد له ملامح الإنسان الذي يغدو من دون وجه، وشيئاً خالصاً من الأرض.[1]

وَصفُ كائن بصدد فَقْد ملامحه، وبصدد الزوال، وكأننا نرى الصرخة ونحن نسمع ميشيل شنايدر يتكلم بهذه الطريقة عن موسيقا شومان. ذلك لأن غايته ليست أن يصوّر في موسيقاه ديكورات أو مناظر، بل تلاشيها، أي زواله هو نفسه الذي تظهره الصرخة حتى الهلع، وذلك بإسقاط الاختلاط الشامل للأشكال ضمن المرئي، سعياً للإيحاء بمُعادل ما.

فقبل أن يتجه شومان إلى التصوير للتعبير عن نفسه، كان لديه ميل ملحوظ للمرئي ولما يحمله خُفية من ألم. وتتأتّى استعانته في النهاية بالتصوير، لإتمام ما يقوم نشاطه الفني المعتاد بإظهاره أكثر فأكثر كحرمان لا يمكن احتماله، بقدر ما يشتد عذابه من دون أن يجد الوسيلة للكتابة.

❖

وإذا ما كان ثمة تصوير في موسيقا شومان، قبل التصوير بكثير، يمكن القول في المقابل: إن هناك موسيقا في لوحاته وخاصة الصرخة.

لأن اللوحة لا تعبِّر فقط عن شخصيات أو منظر بصدد الذوبان، بل عن حركة بأجمعها، فكلّ التماوج الذي يغمرها في كل مكوّناتها، يمكن

---

1 - المصدر السابق، ص٧١.

وصفه ببساطة بأوصاف مكانية أو بصرية، أي أوصاف التصوير، لكنها تستحق أيضاً أن تُوصف كما الموسيقا، أي كـ"**إيقاع**".

أما هذه الزوبعة الشاملة التي تكتسح الكائنات والأشياء مفكّكة الهويات، فليست تصويرية بصفة خاصة، وهي موسيقية أيضاً، لكنَّ موسيقا شومان تخفق في إيصال كل شحنتها من الحَصر، لأنها لا تتوافر على الوسائل التي من شأنها أن تُظهر مباشرة - كما في التصوير - الانحلال المخيف للحدود.

بهذا المعنى، من المناسب الاستعانة بمفهوم **الموجة** للتعبير عن الخطر المزدوج المتمثِّل باكتساح الموسيقا والمياه، والإحساس بأن المرء ينحلُّ في حركة ليس له عليها سيطرة، وهي الموجة الموسيقية بالفعل التي توحي بها اللوحة بالتمثيل المفزِع لمياه من دون شاطئ، لا يمكن لأي شيء السيطرة عليها.[1]

❖

هذا التواصل بين الفنون الذي يدعونا شومان إليه جوهريٌّ، لأنه يميل هو أيضاً، إلى التقليل من مكانة المؤلِّف، في شكلها المعتاد على كل حال. ومن خلال هذا الأفق المنفتح، كان يمكن للكاتب الفلاني أن يكون مصوِّراً أو موسيقياً، في عالَم مختلف، وأن تستمر أعماله في حمل آثار هذا المصير غير المكتمل.

فإلى هؤلاء المؤلِّفين الافتراضيين، المتوارين في المؤلِّف الذي نعرفه، والذين لم تكن لهم الفرصة لإنجاز عمل ما، يجب على النقّاد أن يُعيروا اهتمامهم، لأن من تقدير غنى الفنان معرفة كل الإمكانات التي ينطوي عليها والتي كان بإمكانه تنميتها، في حياة أخرى أو تحت اسم آخر.

---

1 - «لكنْ ماذا يحدث عندما تصمت الأغنية؟ ما مصير الصوت؟ صوت الطيف والموجة الذي يجذب إلى سيله الكئيب العديد من صفحات شومان، أليس إلى هذا السيل يرمي شومان بنفسه إلى الراين، بحثاً عن أنثى غارقة؟» (غروب الشمس، ص١٥٥).

خاتمة

يمكن للتعديلات التي يقترحها هذا البحث أن تكون شديدة التنوّع إذن، ولا تمثِّل الحالات المدروسة إلا جزءاً بسيطاً من الإمكانات المعروضة للإبداع ما إن يُتَجاوز هذا المحظور الضمني – الذي طالما أضرّ بالدراسات الأدبية والفنيّة – المتمثّل في عدم تعديل المؤلّف.

إذ قد يكون من تأثيرها، كما في حالة **الغريب** لكافكا، أن تُبرز إشكالية ما مرتبطة بالعمل، قد تكون موجودة بالتأكيد في العمل من قبل، ولكنها تتخذ قوة أكبر بفضل المساعدة التي يقدّمها مؤلِّف آخر، تكون لديه هذه الإشكالية أكثر وضوحاً.

كما يمكن أن تسلّط الضوء على حداثة نص، كما في **الأخلاق** لفرويد،. أو تحثّ، كما في حالة إميل أجار أو **الدارعة بوتيمكين**، على تعديل نظرتنا لعمل ما، بتحريرها من الصور والمعاني الجامدة التي ترتبط بها. أو أيضاً التشجيع على إعادة قراءة مؤلِّف منسيٍّ، كما في إعادة نسبة **ذهب مع الريح** لتولستوي.

ويمكن لها السماح، كما في حالة شومان و**الصرخة**، بتحاور الفنون فيما بينها، أكثر مما يمكن لمقارنة بسيطة أن تفعله، وذلك بتبيان كيف أن الحدود بين المناشط الفنية المختلفة ليست مُغلقة، وكيف أن كل عمل يتخلّله خفية الحلم بما كان يمكن لفن آخر أن يقدّمه له.

❖

ونقدِّر هكذا سعة حقل البحوث الذي ينفتح ما أن نقبل فكرة مشروعية تعديل المؤلّفين جزئياً أو كلياً. وفي الوقت الذي تبدو البحوث تكرارية أو مُستهلَكة، بالنسبة للعديد من الكتّاب والفنانين، فإن تعديلهم الجزئي، أو إعادة نسبة أعمالهم لمبدعين آخرين يسمحان بابتكار

موضوعات عمل جديدة، باقتراح مجموعة من الترتيبات غير المنتظَرة لإعمال الفكر فيها.

إن بناء هؤلاء المؤلِّفين الخياليين قد يسمح من جهة أخرى بالتفكير، أثناء اختبار المتغيرات بدقة، بالكيفية التي استُقبلت بها هذه الأعمال على مر العصور والبلدان، أي الدراسة بنظرة نسبية، لكيفية بناء عالَم تلقٍ مختلف، تبعاً للهوية المنسوبة إلى المؤلِّف.

كما يَسمح أيضاً بتذهّن الطريقة التي يتلقّى بها كل قارئ الأعمال طبقاً لحساسيته الخاصة، لأنه إذا ما كان المؤلّف الخيالي يحتفظ بملامح عصرٍ ما أو مكان ما، فإنه يحمل في نفسه السمات الشخصية لكل قارئ، هذا القارئ الذي يخلق صورة للآخر، هي صورته أولاً؛ سواء كانت مباشرة أم مقلوبة. ومن هنا، فإن عادة تغيير المؤلّف تدفع إلى التفكير في حضورنا الذاتي ضمن الأعمال التي نلتقيها.

لكنها ليست فقط الدراسة لكل أدب هي التي تزداد حيوية، من وجهة النظر هذه، بل إنها مواد تعليمية بأسرها كالأدب المقارن قد تتحوّل وتتجددّ، لأن إمكانات المقابلة بين أعمال الثقافات المختلفة ستزداد بكيفية غير محدودة تقريباً، بفضل مبدأ تغيير المؤلّف.

❖

لكنّ من المناسب ألا نستهين بردود الأفعال الرافضة التي قد تثيرها هذه المقترحات لإعادة النسبة، بخلاف كل العادات المكتسبة، لدى المتمسكين بتاريخ أدبي تقليدي.

ويقوم أحد ردود الأفعال هذه على الخشية من الخطأ، الذي يرتبط بصفة مشروعة بممارسة الخطأ المبدع. والحال، إن القول بخطأ تعديل جزئي أو كلي لمؤلّف، وهو غير مشكوك فيه على الصعيد التاريخي، يعني أن إزالة هذه الأخطاء سيسمح بإعادة هذه الأعمال لمؤلّفيها الحقيقيين، بينما ستسلَّم ببساطة لمؤلّف آخر خيالي، مُختَلَق انطلاقاً من توافقات عصر ما وتخيّلات فردية لبعض القرّاء.

لكنَّ الأكثر خشية أيضاً من ارتكاب خطأ تاريخي هي خشية قطع الصلة التي لا يجوز المسّ بها بين الأعمال ومؤلّفيها، كأنه من تحصيل الحاصل أن يكون للعمل - على مدى الدهر - مؤلّف واحد، من غير المعقول بل المستهجن، أن يغيَّر عبر الأزمنة والقراءات.

ولذا يُخشى من ألا تجد الثورة التي ينادي بها هذا الكتاب في القريب العاجل تطبيقاتها في الصفوف المدرسية، وألا يغامَرَ قبل بعض الوقت في تعليم **أوليس** لفوكنر أو **الجبل السحري** لسيرفانتس، مع أن كل شيء يشير إلى أن إعادة نسبة كهذه ستفضي إلى قراءات متجدِّدة بعمق لهذه الأعمال.

❖

إذا ما كان تغيير النسبة يسمح بتجديد قراءتنا بعمقٍ للأعمال، يجدر بنا على كل حال الحرص على ألا يفضي هذا التغيير نفسه إلى شكل جديد من الثبات.

فلا شيء أبعد بالفعل عن مبدأ تغيير المؤلّف من إعادة النسبة النهائية لاسم ما إلى عمل ما، بحجّة أن المؤلّف الفلاني، نظراً للظرف المكاني أو الزماني الفلاني، يُناسبه بشكل أفضل، ويمنح الشعور بأنه مبدعه الحقيقي.

ذلك لأن موضع الانتقاد ليس في نسبة عمل ما للمؤلّف الفلاني من دون حق، بقدر ما هو جمود هذه النسبة. فلا شيء أكثر ضرراً بالعمل من أن يُنسب بكيفية متكرِّرة للمؤلّف نفسه، من دون أمل في تغييره، ليعرف قراءات جديدة.

إن الحفاظ على حيوية النص وعلى الاهتمام بقراءته، بالتوصية، بالاستعانة المنتظمة بـ"**النسبة المتحرِّكة**"، يعني تقدير كل العوالم الممكنة التي تلتقي في كل عمل، وكل المؤلِّفين الذين كان يمكن لهم كتابته، كما يعني عقد صلات جديدة من دون توقف، بين الكتّاب والنصوص.

النهاية

المحتويات

من المؤسف ألا يعمد النقّاد أغلب الأحيان إلى تغييرات للمؤلّفين، تسمح باكتشاف الأعمال من زاوية غير معتادة. فحينما يُنسب العمل إلى مؤلّف جديد، يظلّ بالتأكيد هو نفسه مادياً، لكنه يغدو في الوقت ذاته مختلفاً، وتكون له أصداء غير مُنتظَرة، تغني الإدراك وتبعث على التأمّل.

ويمكن لنا تخيّل التأثيرات الإيجابية التي قد تَنتج من توسيع هذه الممارسة في التعليم، حيث تسمح بعد أن يألفها الطلاب، بإعادة النظر في الأعمال الكلاسيكية الكبرى. وفي ميدان البحث العلمي، عندما تعمل على الغريب لكافكا، وذهب مع الريح لتولستوي أو الدارعة بوتيمكين لهيتشكوك، وتسهم في فتح مجالات جديدة.

وسيكون من الممكن أخيراً دراسة البحث عن الزمن الضائع لهنري جيمس، ولاشارتروز دو بارم لفلوبير أو الأخوة كارامازوف لنيتشه، مع ارتكاب أخطاء أكبر في الظاهر، على الصعيد التاريخي، من الأخطاء المكتشَفة بصورة عامة، ولكنْ بفوائد مهمة للأعمال الأدبية، التي لا يمكن لها إلا أن تستفيد، كما سنرى، من مثل هذه الرعاية.



